# توجهات تحليل الخطاب في الثقافة الغربية

عمر بلخير*

## مقدمة في تحديد المصطلح

يعرّف جورج مونان تحليل الخطاب بأنّه: "كلّ تقنية تسعى إلى التّأسيس العام والشكلي للرّوابط الموجودة بين الوحدات اللّغوية للخطاب المنطوق أو المكتوب، في مستوى أعلى من مستوى الجملة"(١). فهذا الإقرار بوجود مستوى - من النّاحية الإجرائية - أعلى من مستوى الجملة، هو الّذي فتح المجال لتعريفات أخرى أخذت بعين الاعتبار العناصر الخارجية غير اللّغوية، وهو الأمر الّذي أحدث تذبذبا في المفهوم، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، فإنه تمكن من أن يدرك الأبعاد الحقيقية للإنتاج الكلامي الّذي لا يخضع في الكثير من الأحايين إلى عراقيل النّظام اللّغوي كما حدّده دو سوسير.

وقد حدّد جان ديبوا(٢) هذا المفهوم في معجمه، معتبرًا إياه جزءا من اللّسانيات، وأنه الذي يحدّد القواعد الّتي تقود إنتاج تتابع من الجمل المبنية. وانطلاقا من هذا التصور، اتسع مجال البحث اللساني ليشمل أبعادا عدة، لم تكن تؤخذ بعين الاعتبار في البحث اللساني البنيوي. فقد صارت شروط إنتاج الملفوظ عناصر جديرة بالدراسة، وصارت الأنماط التعبيرية المختلفة للغة، بوصفها حوارا أو محادثة أو نصا مُبَنْينا على شكل فقرات ومقاطع، مواضيعَ جديرةً بالدراسة. وصار ينظر إلى اللغة بوصفها أفعالا ذات أبعاد ووظائف اجتماعية ومؤسساتية، وتمت معرفة القوانين الخطابية التي تتحكم في كل ما يتلفظ به الإنسان من ملفوظ، ولم يعد الحديث، بناء على ذلك، عن مستوى واحد للغة، وهو المستوى الشكلي والمصرح به، بل هناك المستوى الإضماري الذي تتم معرفته بتوسل بعض عناصر اللغة ممزوجة بعنصر من السياق المتعدد الأبعاد.

وقد ظهر مصطلح "لسانيات الخطاب"، الّذي يشير إلى أسلوب آخر في إدراك اللّغة، كما لعبت التّداولية، باختلاف فروعها، دورا أساسا في تغيير النّظرة إلى اللّغة، وتدعّم هذا التوجّه بمجموعة من الأفكار(٣) منها:

أنّ الخطاب هو تنظيم مجاوز للجملة، معنى ذلك أنّه ليس تتابعا لمجموعة من الكلمات، بل هناك بنى يخضع لها، تتجاوز بنية الجملة، فعبارة "ممنوع التّدخين" تُعدُّ خطابا، على الرغم من عدم استيفائها لشروط الجملة. ويحدث إن ينحرف الخطاب عن

* أستاذ اللسـانيات، جامعة مولود معمرى، تيزي وزو، الجزائر.

تلك الغاية، حينما يكون موجّها نحو غايات أخرى، ثمّ يعود إلى غايته الأصلية، مثل: كان عليّ أن أقول هذا...، أو سأعود إلى الحديث عن هذه النّقطة... وهو كلّ ما من شأنه أن يوجه كلام المتكلم. نجد ذاك كثيرا في الحوارات والمحادثات؛ أنّه نمط من الأفعال: إذ هناك من يرى أن اللّغة هي أقوال تتحول إلى أفعال مختلفة باختلاف السّياقات الّتي ترد فيها. وقد يدعم هذا التوجّه بنظرية الأفعال الكلامية الّتي طوّرها أوستين وسيرل.

إن الخطاب تفاعل يتجلى في المحادثات الّتي يسعى فيها أصحابها إلى التّنسيق بين مختلف ملفوظاتهم في أثناء تحاورهم. ويشمل هذا النّمط الخطابي كلّ ما يصدر عن المتكلم من خطاب، سواء أحضر المستمع فيه أم لم يحضر، كالمحاضرات، والخطابات والسّياسة...ولا يكون الخطاب خطابا إلاّ إذا تبنته هيئة تشكل محور المعالم الزّمانية، والمكانية والشخصية، وتشير إلى موقفها اتجاه ما تقوله، أو أن تسند مسئولية هذا الأخير إلى الغير. ومن بين ما يتضمنه هذا التوجّه، الدّراسات الّتي أجريت على العناصر الذاتية الكامنة في اللّغة. ويخضع الخطاب لمجموعة من المعايير الاجتماعية والأخلاقية، تتكفل قوانين الخطاب بتبيانها، فالأفعال الكلامية كالأمر والوعد والنهي... لا يمكن لها أن تصدر دون الخضوع لمعايير حدّدتها الأخلاق والقيم الاجتماعية والثقافية والدينية.

أخيرا، لا يؤوّل الخطاب إلاّ بإدراجه في خطابات أخرى، فلكل نوع خطابي أسلوبه في التّكفل بتسيير مختلف العلاقات التّخاطبية.

إنّ تأويل أي خطاب من أي نوع كان، يقتضي ربطه أو مقابلته بخطابات لأنواع خطابية أخرى.

بعد تعرضنا لبعض الأفكار الأساس الّتي استمدت منها "لسانيات الخطاب" إجراءاتها النّظرية، سنعرض باختصار لبعض المقاربات في تحليل الخطاب، التي شكلت التّوجهات المعاصرة في تحليل الخطاب بكلّ أنواعه، وهي:

## المقاربة التّلفظية

تعتمد هذه المقاربة على ربط العديد من العناصر اللّغوية بعوامل خارجية، في إطار دراسة شروط إنتاج الخطاب وفهم آليات توظيف اللّغة. ويعد اللّساني الفرنسي إيميل بنفينست(٤) هذه المقاربة الّتي سميت بنظرية التّلفظ(٥). ومن بين المواضيع التي تدرسها ، نجد الآثار الّتي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب. ويخضع هذا الأخير لوضعية تتشكل فيما أسماه بنفينست بالجهاز الشّكلاني للتّلفظ(٦). فتتكفل هذه المقاربة بدراسة المبهمات (ضمائر الشّخص، الظّروف الزّمانية والظروف المكانية) وهي الوحدات اللّغوية الّتي تسمح للمتكلم بالارتباط بالواقع. ومن بين الّذين أسهموا في تطوير هذه النّظرية، كاترين ك. أوركيوني الّتي قامت بإحصاء كلّ الوحدات اللّغوية الّتي يمكن أن يندرج فيها عنصر الذاتية، وقامت أيضا بدراسة عنصر التّضمين في اللّغة، على اختلاف مظاهره. كما نجد أيضا كيليولي الّذي عمل على بناء نموذج شكلاني وصوري للتّلفظ انطلاقا من إجراءات المنطق الرّياضي بتحديده للعمليات الصّورية للخطاب، ويضاف إلى هؤلاء ديكرو بتطويره لنظرية قوانين الخطاب، وتأسيسه لنظرية الحجاج في اللّغة.

## المقاربة التبليغية

يعدّ اللّساني رومان ياكبسون(٧) واضع هذه المقاربة، وذلك بحصره مكوّنات العملية التبليغية في ستة عناصر: المرسِل، والمتلقي، والوضع، والمرجع، والقناة والخطاب، وقد أسند لكلّ عنصر من هذه العناصر وظيفة: الوظيفة التعبيرية للمرسِل، والوظيفة التبليغية للمتلقي، والوظيفة الاصطلاحية للوضع، والوظيفة السياقية للمرجع، والوظيفة الاتصالية للقناة، وأخيرا، والوظيفة الاصطلاحية للخطاب.

لقد عدَّ الوظيفة التبليغية أهمّ وظيفة، وباقي الوظائف تتمحور حولها؛ لأنّ التّبليغ هو الماهية الأولى للّغة، ويعترف ياكبسون نفسه أنّه من الصّعب إيجاد خطابات تنحصر، تماما، في وظيفة من هذه الوظائف الست، وعليه، فإنّ الصّيغة الكلامية لأيّ خطاب تخضع للوظيفة المهيمنة. وأهمّ ما يؤخذ على هذا الشّكل هو الكيفية الّتي حدّد بها ياكبسون الوضع[٨]، فهو لا يختلف عن تحديد دو سوسير له، فاللّغة بهذا المنظور هي مجموعة من الرّموز المنتظمة وقائمة مغلقة من العلامات، والواقع أنّ اللّغة هي نمط معقّد من العناصر اللّغوية وغير اللّغوية، تتداخل فيما بينها وفق قواعد مضبوطة.

وتدخل أيضا، في إطار هذه المقاربة، أعمال هايمز[٩] D. H. Hymes الرّائدة في هذا المجال، ومن بين أهمّ المفاهيم الّتي لخّصت بوضوح هذه الأعمال، مفهوم الملكة التبليغية، إذ يرى هايمز أنّ الملكة اللّغوية للمتكلّم (بمفهوم تشومسكي) لا تكفي وحدها لتأويل وفهم ملفوظات الآخرين، بل هناك مجموعة من القدرات، يكتسبها الإنسان في محيطه الاجتماعي، تسمح له بالتواصل بفاعلية وفق مقامات خاصة. هذه القدرات الّتي يدعوها هايمز: الملكة التبليغية، هي مجموع الوسائل الكلامية وغير الكلامية التي يتمّ توظيفها لضمان نجاح العملية التبليغية[١٠]، ويُشترط في اكتسابها التحكّم في الأدوات والوسائل شبه الكلامية وغير الكلامية، إضافة إلى قواعد الاحتياز السياقي Appropriation contextuelle للملفوظات المنتجة. ويأتي هذا المفهوم معارضا لمفهوم تشومسكي للملكة الكلامية، على أساس أنّ الأهمّ في هذه العملية هو قدرة المتكلّم على الاستعمال المتجانس لعدد قليل من الجمل في عدد غير محصور من السياقات، وليس إنتاج عدد غير محدود من الجمل المتماسكة نحويا. وعليه، فالمتكلّم قادر على التحكّم في قواعد المحادثة الّتي تسمح بتبادل الكلام وتوزيع الأدوار.

## مقاربة تحليل المحادثة

تدخل هذه المقاربة ضمن الأعمال الّتي تُعدُّ اللّغة نشاطا اجتماعيا تفاعليا، والتي نشأت في الولايات المتّحدة الأمريكية في نهاية الثّمانينيات؛ وقد جاء في معجم تحليل الخطاب أنّه ليس من السّهل بمكان الحديث عن تحديد مصطلح المحادثة، فهو يستخدم بالمعنى العام ليُقصد به التبادلات الكلامية الحقيقية authentiques في المجتمع، وبمعنى أخصّ أنماط معيّنة من الأحاديث، بغضّ النّظر عن المقامات والأزمنة الّتي صدرت عنها[١١].

تشكّلت هذه المقاربة من مجموعة من الأعمال، نذكر منها:

١- التفاعلية الرّمزية

وتشمل أعمال غوفمان E.Goffman[١٢] الّتي تتناول بالدّراسة المحادثات اليومية الّتي تخضع للاحترام المتبادل بين المتحادثين، مع الحفاظ على السّير الحسن للمحادثة[١٣]، إذ ينطلق غوفمان من مبدأين تأسّست عليهما مختلف المقامات والوضعيات الّتي تتمّ بها المحادثات، أوّلهما: يحقّ لأيّ فرد في المجتمع أن يطالب الآخرين، وذلك من الناحية الأخلاقية، معاملته بما يتناسب ومقامه، وهذا عملا بمبدأ المشاركة الّذي تحدث عنه جرايس، مطوّلا، والّذي يتحكّم في كلّ تبادل كلامي ناجح. ومن هذا المبدأ، يطالب المجتمعُ الفردَ بالتّحلّي بالمكانة الّتي طالب بها الآخرين الاعتراف بها[١٤]. ونتيجة لذلك، تعدّ الأعراف الاجتماعية أهمّ القواعد الّتي تخضع لها محادثات الأشخاص. تتشكّل هذه الأخيرة من تبادلات تأكيدية وأخرى تصحيحية، تحيل الأولى على مقاطع استهلال وإنهاء المحادثة مثل صيغ التحية، أمّا الثّانية فتسمح باستمرار التوازن التفاعلي للمحادثة؛ أي بإنهاء المحادثة دون أن تترك أثرا سلبيا على المتحادثين، وبخاصة إذا أصيبت المحادثة في فترة ما بخلل.

ونشير، في الأخير، إلى أنّ غوفمان يؤكّد بشدّة على احترام القواعد النحوية واللّسانية، على اعتبار أنّ القواعد العرفية تتوقّف على هذه القواعد[١٥] لتتحقق.

٢- إثنوغرافيا التّواصل

تنطلق هذه المقاربة من اعتبار موضوع اللّغة ظاهرة ثقافية اجتماعية تتحكّم فيه مجموعة من الوظائف، وقد أسهمت أعمال هايمز وجمبرز[١٦] في تطوير هذه الأعمال التي أسّست لمفاهيم، مثل السجل الكلامي، أفعال الكلام وألعاب اللّغة، وهذا ضمن الوضعيات التفاعلية الاجتماعية، وكذا الملكة التبليغية لـ(هايمز).

لقد تأسّس التحليل التفاعلي للعملية التبليغية على بعض عناصر نظرية تشومسكي، في مفهوم الملكة اللّغوية، وذلك بالقيام بتحليل بالقسمة analyse componentielle لسلسلة من القواعد النّحوية ومن المفردات الّتي تتشكّل بموجبها العلاقات بين مكوّنات العملية التبليغية، إضافة إلى النّظام الّذي تخضع له هذه العملية، "هذا الإجراء سيسمح بتوضيح خصوصية ومحتوى لسانيات مؤسَّسَة اجتماعيا"[١٧]. وفي الأخير، فإنّ أيّ تحليل ينطلق من هذه المقاربة، لا بدّ أن يخضع للمعطيات الآتية:

- الإطار التّفاعلي والتواصلي الّذي تندرج فيه الأبعاد الزّمانية والمكانية، أي الجو النّفسي للمحادثة والمشاركين فيها، إضافة إلى العلاقات الرّابطة بينهم.
- الغاية من النّشاط الكلامي والقناة الّتي تسمح بهذه العملية، وهي - القناة - مكتوبة أو منطوقة، مباشرة أو غير مباشرة.
- معايير التّفاعل الّتي تسمح بسير التّفاعل، وهي معايير غير لغوية.
- قواعد التّأويل الّتي تضفي دلالات على السّلوكات التّواصلية، في السّياقات الّتي يتحقق فيها الخطاب.

٣- إثنوميثودولوجيا المحادثات اليومية

يشمل أساس هذه المقاربة الذات الاجتماعية، المنشئة للفعل التّواصلي للحقيقة الاجتماعية اليومية، عن طريق معارفه وتمثّلاته واستراتيجياته الخطابية لغرض بلوغ غايات محدّدة، ويتأسس البحث لا على فعل كلامي منعزل، بل يشمل سلسلة التّفاعلات عن طريق الملكات والقدرات في سبيل تحقيق نشاطات المحادثات الّتي تجري بين أعضاء المجتمع الواحد ضمن الحياة اليومية. ومن بين روّاد هذه المقاربة، شغلوف، وساكس[١٨] الّذين يفترضان أن التّنظيم والفعل الاجتماعيين قابلان للتّحليل بوصفهما تنظيمات منظمة ومحدّدة بأعراف ومؤسسات. فالتفاعل هو تمشهد للمتخاطبين يتم وفق النّمط التّالي: تأثر سلوكات أحدهما في الآخر بأسلوب متبادل. وفي إطار هذه العلاقة المنسقة لقطبي المحادثة، يضع المتكلم إجراء تفاعليا، ضمن اللّعبة التّخاطبية تحدّده أدوار محدّدة مسبقا وقواعد دقيقة مصدرها الملكة التّبليغية...

انطلاقا من هذا، حدّد ساكس وزميله هيريتاج أربع مسلّمات لتحليل هذا الخطاب:

١. أن يكون التّفاعل منظما بأسلوب مُبْنَيَن.
٢. توجه إسهامات المتدخلين وفقا للسّياق.
٣. تخضع حيثيات التّفاعل للنقطتين السّابقتين.
٤. يخضع تحليل التّفاعلات انطلاقا من المعطيات الطّبيعية.

وتنتظم المحادثة، حسب شغلوف، وساكس، وفق النّمط التّالي:

- الإجراء الافتتاحي: يشمل ملفوظات السّلام، أو النّداء والاستجابة مثلما يحدث في المكالمة الهاتفية.
- الإجراء الاختتامي: ويشمل مرحلة تحضيرية يستخدم فيها المتكلم أشكال الختام ليُعلم المستمع بانتهاء التّبادل، ومرحلة الاختتام وتحتوي على الأشكال الثّنائية الدّالة على الاختتام.

## المقاربة السوسيولغوية

بإخضاعه نحو المتكلّم المثالي (بمفهوم تشومسكي) لنحو الجماعة اللّغوية، استطاع جمبرز أن يحدّد التنوّع اللّغوي الذي يتجلى في مجموعة لغوية ما باختلاف فئاتها من حيث السنّ والجنس، ومستوى التكوين، والمستوى الاقتصادي، والأصل، والعرق... ويكون هذا قد أسّس لعلم اجتماعي لغوي للمستمع المؤول الّذي يولي اهتمامه لكل خلل يحدث في أيّة محادثة. على أساس أنّ التأويل هو أهمّ عنصر من نظرية جمبرز، فقد حدّد الأسباب الّتي تعيق عملية الفهم المتبادل، حيث يرجع بعضهم منها إلى عناصر تنغيمية تظهر وجود تنوّع في الاستعمال اللّغوي، ويرجع بعضهم الآخر إلى العالم الرّمزي ورؤية العالم لدى المتخاطبين الّتي تصبغ خطاباتهم باقتضاءات ثقافية مختلفة[١٩].

## المقاربة التباينية

يعتقد لايبوف[٢٠] أنّ أيّ إنتاج لساني يتّسم بالانتظام هو إنتاج كفيل بأن يشكّل موضوعا للدّراسة، هو موضوع يمكن تناوله بوصفه نشاطا اجتماعيًا ضمن دراسة ميدانية، ويعود ذلك - بحسب لايبوف - إلى أنّ التغييرات الّتي تُصيب اللّغة مصدرها تغييرات في المجتمع، وتشمل هذه التغييرات المستوى الأسلوبي الفردي بتجليها في أسلوب كلّ متكلّم في الحديث، وعلى المستوى الاجتماعي الّذي يُظهِر مختلف استخدامات المتكلّمين على مستوى المجموعة اللّغوية الواحدة.

لقد تجلّت هذه المقاربة، بوضوح، في محاضرة[٢١] ألقاها لايبوف بمدينة بولونيا بإيطاليا عام ١٩٧٢، حينما أثبت أنّ الاختلاف في نطق بعض الأصوات في اللّغة الإنجليزية، على غرار الكسرة الطويلة "ea" في كلمات مثل: meat (لحم) وmeal (الغذاء)، وأصوات كثيرة في اللّغة الإنجليزية، مصدرها تطوّر حدث في المجتمع الإنجليزي منذ القرن السّادس عشر[٢٢].

لقد فتح ذلك آفاقا جديدة على البحث اللّساني الاجتماعي، فقد سمحت بدراسة العلاقات المتبادلة بين التنوّعات المختلفة على مستوى البنى النّحوية، ومحيطها اللّغوي، من جهة، وبين العوامل الاجتماعية الّتي تستخدمها، من جهة ثانية. وقد تمكّن لايبوف من حصر السّلوكات الإيمانية والعادات الكلامية والصّوتية الخاضعة للتغييرات طبقا للمحيط الاجتماعي.

## المقاربة التّفاعلية بفرنسا وسويسر

تأسّست هذه المقاربة في سوسيرا وفرنسا على أيدي إ. رولي[٢٣] E. Roulet (بجنيف) وك. ك. أوركيوني[٢٤] C. K. Orecchioni بمدينة ليون وبعض اللّسانيين أمثال ج. موشلر[٢٥] J. Moeschler والثنائي سبيرير وويلسون Wilson و Sperber .

يرى إ. رولي أنّ تحليل المحادثة ينطلق من نمطين من الدّراسة:

١- الدّراسة التّراتبية: وهي تشمل مستويات أساسية:
- الفعل الكلامي: وهو أصغر وحدة ينتجها المتكلم، ويرتبط بدورة الكلام.
- التّبادل: أصغر وحدة يتشكل منها التّفاعل. ويتشكل على الأقل من فعلين كلاميين، ويسمى كلّ مكون للتّفاعل تدخلا، وقد يكون التّدخل بسيطا (يتكون من فعل كلامي واحد)، أو معقدا وذلك بحضور العديد من المتحاورين.

٢- الدراسة الوظيفية: الّتي تسعى إلى إثبات الوظيفة الإنجازية لكلّ عنصر في التّبادل، زد على ذلك تجسيد الوظائف الّتي تربط بين مختلف مكونات التّدخل.

والمقاربة الّتي تعتمد على مفهومي التّجانس والحصافة في تناول المحادثات، طورها موشلر والثنائي سبيربر، وولسون، فالتّجانس في هذا الإطار لا يعني به البناء السّوي لمختلف العناصر اللّغوية للمحادثة، فهو النّاتج من مجموعة من الغايات التّفاعلية... أمّا ما أضافته أوركيوني ومن تشتغل

معهم في هذا الميدان، في مجال تحليل المحادثة، فهو إضافتها في التّحليل للمظاهر الأكوستيكية والحركية والإيمائية، الّتي أهملتها المقاربات الأخرى.

## الحوارية وتعدّد الأصوات لدى باختين

أثرت أعمال باختين في الحوارية على التّصور اللّساني للّغة حديثا، حيث صار التّفاعل الكلامي محور أية نظرية تتناول اللّغة بوصفه موضوعًا للدّراسة، ويكمن سر نجاح هذه النّظرية في نظرتها إلى اللّغة على أساس وظائفها التّواصلية والمبنينة للواقع. إذ يرى باختين أن التّعبير ليس فعلا فرديا، لكنه نشاط اجتماعي حدّدته مجموعة من العلاقات الحوارية. فالحوار إذن، لا يمكن حصره فيما يجري بين شخصين في المحادثة اليومية، إنّه يشمل أيضا كلّ إنتاج كلامي صادر عن الإنسان. ويدخل المونولوج ضمن أنواع الحوار بكونه كلاما صادرا من شخص نحو شخص آخر، ولو كان غائبا، ويخضع لمكونات الحوار نفسها ، وهو الأمر الّذي جعل باختين يضفي عليه بعدا تفاعليا، بدرجة الحوار نفسها ، فهذا البعد التّفاعلي للمونولوج أثبتته حوارية النّشاط الكلامي[٢٦].

فاللّغة، إذن، ليست هي الأشكال المجردة، ولا التّلفظ المونولوجي ولا الفعل النّفسي الفيزيولوجي لإنتاجه، بل هو الظّاهرة الاجتماعية للتّفاعل الكلامي، المتحقق بالتّلفظ والمتلفظين فالتّفاعل الكلامي يشكل إذن الحقيقة الأساسية للغة. وبناءً على ذلك، لا يشكل الحوار العملية الكلامية الدائرة بين شخصين أو أكثر، إن الإنتاج الكلامي الإنساني كله يدخل ضمن الحوار، نظرا لما يحيل عليه هذا الأخير من إعادة صياغة وتحوير وتكرار لخطابات سابقة. إن الخطاب المكتوب، حسب باختين هو "جزء من حديث أيديولوجي على مستوى أعلى: فهو يجيب (على سؤال) ويدحض (فكرة ما) ويؤكد (حقائق معينة) ويستبق إجابات واعتراضات افتراضية ويبحث عن مساندة... فكل تلفظ مهما كانت درجة دلالته وتمامه، لا يشكل سوى جزء من تواصل كلامي غير منقطع للحياة اليومية والأدب والمعرفة والسياسة"[٢٧].

والملاحظ أن أعمال باختين استطاعت أن تؤثر فعلا على العديد من الدّراسات اللّسانية والنقدية، مثلما هو الحال بالنّسبة لأعمال النّاقدين جيرار جينيت G.Genette وجوليا كريستيفا J.Kristéva في موضوع التّناص، وأعمال ديكرو O.Ducrot وفي تعدّد الأصوات، وأعمال مانغنو D.Maingueneau وج. م. آدم J.M.Adam في تحليل الخطاب.

## المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب

ظهر هذا التوجّه في فرنسا على أيدي مجموعة من اللّسانيين والنقاد والفلاسفة أمثال ألتُوسير Althusser ولاكان J.Lacan وميشال بيشو M.Pêcheux وديبوا في السّتينيات والسبعينيات، بعد صدور العدد الثّالث عشر من مجلة "Langages" الفرنسية الخاص بتحليل الخطاب، وصدور كتاب ميشال بيشو "التحليل الآلي للخطاب" سنة ١٩٦٩.

وتشكّل دراسة الخطاب السّياسي نواة هذه المدرسة، وهي دراسات أقامها لسانيون ومؤرخون وفق منهجية جمعت بين اللّسانيات البنيوية و"نظرية الإيديولوجيا" المستوحاة من إعادة قراءة الفيلسوف الفرنسي ألتوسير لكارل ماركس، ومن أعمال النّاقد النّفساني لاكان. حيث تمحورت هذه المنهجية في التّفكير في العلاقة حول ما هو إيديولوجي وما هو لساني مع تجنب حصر الخطاب في التّحليل اللّغوي البحت، أو ذوبان الخطاب في الإيديولوجيا[٢٨].

وتفرّع عن هذه المدرسة توجّهان: الأول تحليل للخطاب، يمثله د. مانغنو، وهو متأثر بالتيار النّفساني، حيث يفكك مكونات اللّغة للوصول إلى المعنى، إذ يولي الأهمية للمدونة الّتي تنم عن قيمة

تاريخية، ثمّ الحرص على أن لا ينصب الاهتمام فقط على الوظيفة الخطابية للوحدات اللّغوية، بل ينظر إليها كذلك بوصفها وحدات لغوية بحتة. ثمّ إقامة علاقات مهمة مع نظريات التّلفظ اللّسانية، والاهتمام بما هو خطابي متعدّد، أخيرا التّفكير في الأنماط الّتي يثبت فيها المتكلم في الخطاب. ويدعى هذا التوجه بالتوجه التحليلي، وهو الذي يتعارض مع التوجه الثاني المسمى المقاربة الإدماجيةApproche intégrative التي تسعى إلى "مفصلة الخطاب على شكل شبكة من السلاسل ما بين النصية، كمشاركة في تنظيم الكلام المندرج ضمن مكان محدد" (٢٩).

والمعروف أن ما ميّز مدرسة تحليل الخطاب الفرنسية باختلاف نظرياتها وتوجهاتها، هو عكوفها على دراسة الخطابات الاجتماعية، خاصة الخطاب السياسي. فقد شكل خطاب رجل السياسة محور الدراسة السوسيولوجية لقنواته وشفراته، أو لسانية للخطاب السياسي نفسه. فمانغنو مثلا، اختص بدراسة الجانب اللفظي لهذا الخطاب، لاعتقاده بوجود علاقة وطيدة بين اللفظ والأيديولوجيا. وتكفل ميشال بيشو بتحليل هذا الخطاب تحليلا آليا، مستخدما في ذلك الحاسوب لمعرفة العلاقة بين درجة اطراد الكلمات وورودها وعلاقة ذلك بالأيديولوجيا، وهناك من حلله تحليلا نفسيا، مستمدا أسسه من نظرية هاريس بهدف معرفة إلى أي مدى يمكن للكلمات أن تثري مخزوناتها الدلالية بثراء في تركيب العبارات.

## المقاربة التّداولية

هي تيار نشأ بامتزاج وتقاطع مجموعة كبيرة من الأفكار والنظريات تتفق في الطّابع الاستعمالي للغة، وأقدم تعريف لها يعود إلى السّيميائي شارل موريس C.Morris الّذي حصرها في جزء من السّيميائية الّذي يدرس العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات، ثمّ بدأت تنحسر شيئا فشيئا فأصبحت تطلق على النّظرية الّتي تدرس اللّغة باعتبارها مجموعة من الأفعال، يسمح السّياق بتحقيقها. فقد حصر الهولندي هانسون التّداولية في ثلاث درجات:

- تداولية من الدّرجة الأولى : وتشمل مختلف نظريات التّلفظ.
- تداولية من الدّرجة الثّانية : وتدرس الأسلوب الّذي يرتبط فيه القول بقضية مطروحة، حيث تكون هذه الأخيرة متباينة مع الدّلالة الجانبية للملفوظ فهي تتناول بالدّراسة قوانين الخطاب والظواهر الضّمنية للّغة.
- تداولية من الدّرجة الثّالثة : تشمل نظريات أفعال الكلام.

## المقاربة السّيميائية

هي المقاربة الّتي وضع أسسها اللّسانية والإبستيمولوجية دوسوسير والسيميائي الأمريكي ش. س. بيرس C. S. Pierce ، والّتي صارت فيما بعد مع جريماس وكلود ليفي ستروس ورولان بارت تدرس الأشكال الاجتماعية الّتي تماثل اللّغة في اشتغالها الوظيفي (الموضة، الرّقص، الخرافة، نظام القرابات الأسرية...). وقد كان لها الأثر الواضح في الدّراسة النّقدية، حيث انحصرت في هذا الميدان على دراسة سردية النصّ بوصفها ممارسة دالة، ثمّ توسع مجال هذه السّيميائية ليشمل الدّراسات الإعلامية (الصّحافة المكتوبة والإذاعة والتلفيزيون) والسيميائية.

## مقاربة الأعراف الاجتماعية

تشكّلت هذه النّظرية في عمل الفيلسوف الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu، الّذي يرى أنّ كلّ فعل كلامي توفّرت فيه السّلطة يحتوي أسلوبه ومفرداته ونطقه على عناصر هذه السّلطة، فالأسلوب في الحديث، مثلا، يُعدُّ عنصرا من الجهاز الّذي يسعى به صاحبه إلى إنتاج وفرض صورة عن أهميته،

ويُسهم في الوقت نفسه في فرض وجوده. ويكمن السرّ في وجود فعل السّلطة في المجموعة الّتي قامت بتفويض السّلطة للشّخص الّذي يراعي في بسطها مجموعة من الشّروط الّتي تحدّد هي ذاتها الأعراف الاجتماعية(٣٠). يُعدُّ بورديو الكيان الاجتماعي عالما من التبادلات الرمزية، يقوم فيه الفعل الاجتماعي بدور الفعل الّذي يخضع لفكّ الرّموز عن طريق شفرة ثقافية تتحكّم في التفاعلات الرّمزية. ويشير بورديو إلى أنّ "علاقات القوة اللغوية لا تتحدّد، أبدا، بالعلاقة بين الملكات اللّغوية المتواجدة"(٣١)، بل بالاعترافات الّتي تضفيها المجموعة على ناطق الفعل الكلامي، فلا يمكن لفعل الأمر أو التّهديد أن يتحقّق إذا لم تتوفّر في العملية التبليغية الشّروط الّتي تسمح بذلك.ويمكن، القول إنّ نظرية بورديو تتلخّص في قدرة رجل السّياسة على الاستعمال السوي لقدراته الخطابية، وقدرته، أيضا، على تكييفها مع أيّ مقام كان، بتوظيفه لما توفّره له الأيديولوجيا والثّقافة من عناصر السّلطة والقوّة.

بهذا الاستعراض لمقاربات تحليل الخطاب نكون قد حدّدنا بعض الأسس المنهجية الّتي يستند إليها مفهوم تحليل الخطاب، والّتي أثبتت العلاقة بين اللّسانيات التّداولية كإجراءات من جهة، وتحليل الخطاب بوصفها ممارسة تقتضي الاستعانة بتلك الوسائل الإجرائية للوصول إلى فهم كنه الخطاب الإنساني من جهة أخرى.

## تجليات الاختلاف

واستنادا لاختلاف وجهات النظر التي خلفت اختلافا في التوجهات، نعرض في هذا المقام لنقطة اختلاف بين مجموعة من الباحثين، نعبّر بها الطّريق لمفهوم اللّسانيات النّصية ويكمن هذا الاختلاف في رفض موشلر وروبول A.Reboul لأن يشكل "تحليل الخطاب" علما، أو مجموعة من الإجراءات المتجانسة يمكن أن نحلل بها الخطاب بوصفه إنتاجًا إنسانيًا.

إنّهما يُعدّان الجهود الّتي بذلت منذ عشرين أو ثلاثين سنة توجهت نحو الانسداد. ويعود سبب ذلك إلى النّظرة الخاطئة لمفهوم "الخطاب" - في نظر هؤلاء - الّتي وإن كانت تعتمد على المعطيات اللّغوية للجملة، فإن تحديدهم لها يبدو غريبا؛ إذ إنهم لا يميزون بين الخطاب الّذي يقصد به اللّغة اليومية الّتي تشير إلى مجموعة من الجمل، وضع حدودَها الأشخاصُ الّذين أنتجوها، والمقصود بذلك أن مثل هذه النّظرة إلى الخطاب هي نظرة غير مؤسسة، وتبين الخطاب بوصفه مجموعة من العناصر الكفيلة بتفسير ظواهر عديدة كالرّوابط بين الجمل، واستخدام الرّوابط واختيار أزمنة الأفعال(٣٢).

زيادة على هذا الاعتراض الأول، نلاحظ أن التّقسيم الآني للّغة المتمثّل في كلمات شكّلتها أصوات، وجمل شكّلتها كلمات، وخطاب شكّلته جمل، هو تقسيم غريب، وبخاصّة فيما يخص النّقطة الأخيرة، ومصدره النّحو التّوليدي، الّذي دفع بأصحاب هذا التّقسيم إلى القول بوجود ملكة وتأدية خطابيين، وقواعد إعادة الكتابة متمثلة في مفهوم الانسجام، وبالكيفية الّتي يتحقق معها هذا المفهوم. فهو يتطابق مع مفهوم السّلامة النّحوية لدى تشومسكي. إنّهما يرفضان - إطلاقا - وجود كائن يسمى الخطاب، يتجسد في ما يسمى بالذاكرة الخطابية الّتي تعكسها ضمائر العائد، ومختلف مرجعيات الخطاب... ويعيدان مصدر ما سمي - في رأيهما- بتحليل الخطاب، إلى أمرين قابلين للتّعليق:

يتمثل الأمر الأول في وجود عناصر لا يمكن تأويلها إلاّ بالعودة إلى معلومات تتضمنها الجملة، مثال ذلك: شرب زيد الخمرة، هو سكران. إنّ سكر زيد مصدره شربه للخمرة، وجاء ذلك نتيجة الضّمير العائد "هو" الّذي ربط بين الجملتين. ويمكن لهذه الظّاهرة أن تنطبق أيضا على الرّوابط التّداولية.

يكمن الأمر الثّاني في أنه يستحيل تأويل وتفسير مجمل خطاب ما بالرّجوع إلى ما يربط بين مختلف الجمل، كأن نفسر ونؤوّل محتوى خطاب الرّواية بمجرد الرّبط بين الجمل المكونة لها. لن نطيل في عرض مختلف الاعتراضات[٣٣] حول مفهومي "الخطاب" و"تحليل الخطاب": نشير فقط أن ما يقصده الباحثان بالخطاب، محصور في الملفوظ - الجملة الّذي يشكل الوحدة الطّبيعية الّتي تتوفر على الحصافة العلمية، وأن أي تحليل للخطاب لا يمكن أن يخرج عن هذا الإطار. وقد استندا في ذلك إلى نظرية ويلسون وسبربر الّتي تسعى إلى تفسير اشتغال النّظام المركزي بخضوعه لمبدأ وحيد ذي بعد تعميمي يسمى "الحصافة القصوى"[٣٤]. والمتمثل في أنه في أثناء المرحلة الأخيرة للمعالجة ضمن العملية التّبليغية، تؤخذ المظاهر الدّلالية والتداولية للملفوظات بعين الاعتبار، وتطور الذوات استنتاجات سياقية. معنى ذلك أن مبدأ الحصافة يقتضي، حسب موشلر وروبول، أن يكتفي المحلل بمعالجة الملفوظات باعتماد السّياق، دون اللّجوء إلى عناصر أخرى لتفسيرها، وهو ما جعلهما يقصيان "تحليل الخطاب" بوصفها إجراءات تستند إلى أسس علمية وموضوعية لا تقبل النّقاش.

نشير في هذا الإطار إلى مناقشتين لآراء موشلر وروبول، الأولى لشارل وكومبيت والثانية لـ ج. م. آدم. حيث ينطلق لـ شارول وكومبيت من فرضية تلخص آراء روبول وموشلر، مفادها أنه لا وجود لموضوع خاص بتحليل الخطاب خارج تأويل الملفوظات انطلاقا من مبدأ الحصافة القصوى؛ فإنّه يأتي يوم يندمج فيه تحليل الخطاب بتداولية ويلسون وسبربر، وهو أمر يستحيل وروده بسبب الكم الهائل من الأبحاث الدّائرة حول علامات التّنظيم المقطعي للخطاب، والّتي تطرح أسئلة مختلفة تماما عن تلك الّتي تهتم بتأويل الملفوظات المعزولة في السّياق[٣٥].

زيادة على ذلك، يشير شارول وكومبيت إلى العديد من الدّراسات، في الميدانين اللّساني وعلم النّفس اللّغوي في مجال الانسجام والاتساق، التي استطاعت أن تكشف العديد من القضايا، لا يمكن حصرها في مبدأ الحصافة القصوى أمّا ج.م.آدم، فبعد اتهامهما بالتّقليص، عاب عليهما عدم التّمييز، في أثناء التّحليل، بين الوحدات الكبرى للنّص، والمقصود بها القضايا الكبرى، والوحدات الصّغرى له. وهو ما أدى بهم إلى نفي الاختلافات العميقة للمستوى المعقد ذي تأثير ما هو أعم على ما هو أخص[٣٦]. وقد أشار إلى المقال السّابق لشارول وكومبيت لإثبات الصّبغة غير التّعميمية لنظرية ولسون وسبربر، الّتي انطلق منها الباحثان، وقد عاب عليهما أيضا إقصاءهما لأبحاث رائدة في هذا الميدان، أمثال أعمال م. باختين وميشال فوكو وم. بيشو ود. مالديدي ود. مانغنو، وبعض أعمال علماء النّفس اللّغوي أمثال برونكارت[٣٧].

## تحليل الخطاب واللسانيات النّصية التداولية

حاولنا أن نطلع على أهم الدّراسات الّتي شملت هذا الميدان، والّتي اقترحت وسائل وإجراءات كفيلة بفهم شامل ودقيق للنّصوص، انطلاقا من التّقدم الهائل الّذي وصلت إليه اللّسانيات، ومن بين الّذين عكفوا على تناول النّصوص، وقوفا على الدّراسات التّداولية الّتي أخرجت النصّ من عزلته وجعلته نتاج تفاعل مستمر مع عوامل السّياق، جان ميشال آدم، وميشال كومبيت، وبول برونكارت، وهيرالدج واينرايش، وجورج كلايبر، وغيرهم. إلاّ أن ما شد انتباهنا، وجعلنا نتبنى بعض إجراءاته وجلّ ما توصل إليه جان ميشال آدم[٣٨]، هي النّتائج الّتي صاغها في كتابه[٣٩]: La linguistique textuelle: des genres de discours aux textes، في الفصل الّذي عنونه: "التداولية اللّسانية والنصية" والّذي حاول فيه أن يقنّن لجلّ أعماله في هذا الميدان منذ السّبعينات من

القرن الماضي، أي منذ البدايات الأولى، كما يقول هو، لما نشره هو وبعض زملائه أمثال Combettes و Charrolles في مجلة "Pratiques" الفرنسية منذ ١٩٧٤، مرورا بما أصدره وهو في سويسرا، وأن يضع أيضا معالم لنظرية تداولية تتناول النصّ بوصفه موضوعًا للدّراسة.

ونشير إلي أن جلّ النّظريات، الّتي يمكن إدراجها ضمن تلك الّتي تدخل ضمن لسانيات النصّ، التي تنظر إلى أن الجملة لا تشكل في حال من الأحوال الوحدة القاعدية للتّبادلات الكلامية والخطابية، بل تُعدُّ النصّ هو الوحدة الّتي يتم فيها التّبليغ والتبادل. وعليه، فإنّ النصّ قد يكتسب انسجامه وحصافته من خلال التّبادل والتفاعل، ويتجاوز إطار الجملة الملفوظ إلى الاهتمام بأنواع النّسيج النّصي النّاتجة عن ممارسة المتكلمين الكلامية. ولكي تتم هذه الممارسة على أحسن وجه، ينبغي أن تتوفر لدى المتكلمين "الملكة النّصية" الّتي تمكنهم من إنتاج النّصوص وفهمها بصفة متسقة ومنسجمة.

يتساءل جان ميشال آدم عن إمكانية أن تكون اللّسانيات النّصية هي ذاتها التّداولية النّصية، مستدلا على ذلك بأنّ المصطلح Pragmatique يتشكل من Pragma، وهو ذو أصل إغريقي يحمل معنى الفعل Action والمتكلمون يتمرسون باللّغة فعليا عن طريق النّصوص لا الكلمات والجمل. وما يؤكد ذلك ما ذهب إليه اللّساني شارل بالي C.Bally من أن اللّغة هي وسيلة في خدمة التّفاعل « Interaction». لذلك إذا كانت غاية التّداولية هي دراسة هذا البعد من الخطاب، وإذا كان هذا الأخير، كما حدّدناه سابقا، لا يتم إلاّ بالنّصوص، وجب إذن أن تكون النّصوص هي موضوع التّداولية(٤٠).

ويذهب جان ميشال آدم في تحليله لهذا المصطلح إلى النّظر في استخدامه لدى بعض اللّسانيين والفلاسفة أمثال فريديريك نيف F. Nef ، وأمبرتو إيكو، وفرانسيس جاك F. Jacques ، وجان ماري شافر J. M.Schaeffer ، وجاك موشلر، وآن روبول، الّتي لا تتناسب تماما مع منظوره له، نظرا لكونه اتخذ مناحيَ عديدة، مبتعدا بذلك عن المنحى اللّساني البحت؛ إذ منهم من صبغه بصبغة فلسفية، ومنهم من أعطاه صبغة ذهنية Cognitive ومنهم من اقترب كثيرا من المنحى اللّساني بدراسته للأفعال الكلامية، والاقتضاءات والمبهمات، ومن هؤلاء سورل وأوستين وديكرو.

## اللّسانيات النّصية

بعدما حدّدنا فيما سبق المعالم النّظرية الّتي يمكن أن تقوم عليها دراسة النّصوص، وهذا انطلاقا ممّا حدّده جان ميشال آدم، سنعمل فيما سيأتي على التّحديد التّدريجي لبعض العناصر الإجرائية وفق الإطار الّذي وضعه آدم وبعض الذين يندرجون ضمن تيار اللّسانيات النّصية الّتي يمكن أن تشكل ما سمي في تحليل الخطاب بالتّداولية النّصية.

يرى جان ميشال آدم(٤١)، أن الحديث عن مفهوم لسانيات النصّ هو بحث مؤسس على مجموعة من الافتراضات: مثل الحديث عن وجود ملكة نصية للذّوات "متكلمة كانت أم كاتبة"، وهو ما أكدته أعمال ويدوسون في مجال تعليمية اللّغات الأجنبية، وكذا بعض الأبحاث في مجال اللّسانيات النّفسية والمعرفية، فيما يتعلق بكيفية إنشاء السّرد. وقد حدد بكونها القدرة المشتركة بين مجموعة معنية، على إنتاج النّصوص وتحديد نحويتها ومقبوليتها المقامية(٤٢). لا يمكن اعتبار النصّ سلسلة من الجمل المتتابعة دون أن يربط بينها رابط، بل هي نتاج متجانس، ومتناسق، ومترابط، وذو بناء مزدوج:

١. بناء أوّلي: وهو نظام اللّغة (البعد السّيميائي).
٢. بناء ثانوي: الإطار الخطابي للغة (البعد الدّلالي الموسع).

ومن أجل وضع وصف شامل لمفاهيم: الانسجام والاتساق والترابط، لا بدّ من تحديد مستويين:

- مستوى محلي "بنيوي مصغر" للأدلة والجمل وتتابع الجمل. إنّ اللّسانيات لا تستغني عن أوصاف اللّغة النّحوية والمورفولوجية، بل تستعين بها في البُنْيَة الدّاخلية والخارجية للجمل.
- مستوى أشمل "مستوى بنيوي أعلى"، يشمل نماذج من التّرتيبات المقطعية من جهة، والمعنى ضمن المقام من جهة أخرى، المقصود بذلك بنية النصّ الدّلالية العليا أو الموضوعية، والأفعال الكلامية الجامعة ، الّتي تتجلى في شكل نصوص أو مقاطع نصية بوصفها تناسقا تداوليا، على خلاف الانسجام المنطقي - الدّلالي السّابق.

هناك الافتراض الذي يقتضي تحديد الانسجام النّصي بوصفه انسجاما تفاعليا. معنى هذا أنه يتعين على اللّسانيات النّصية أن تشمل جانبا منهجيا يدرس الأنماط الخطابية للتّفاعل اللّغوي، وهو الّذي يتجسد في التّداولية النّصية.وبعد هذا التّحديد الشّامل لما يمكن أن يشكل مفهوم لسانيات النصّ أو اللّسانيات النّصية التّداولية، نستطيع الآن أن نحدد ماهية النصّ على أنه ذلك الخطاب الّذي يسمح بإجراء تأويل ضمن مقام محدد، إنّه - النصّ - نتاج التّفاعل بين المتخاطبين، ومن المهم أن نشير إلى أن النصّ المكتوب غير محرر بطريقة اعتباطية، ودون مراعاة لأية غاية، إنّ الهدف من إنتاجه هو إحداث أثر في القارئ الافتراضي، ويكون ذلك في مقال صحفي أو طلب توظيف أو ترشح... وتحدد شيرلي كارتر - توماس النصّ على أنّه "إطراد تبليغي" يشترط أن تتوفر فيه سبعة مقاييس هي: الانسجام، والاتساق، والقصدية، والقبول، والأخبار، والمقامية، والتناصية. وأي غياب لأي من هذه المقاييس سيفقد النصّ خاصيته التّبليغية والتواصلية، ويجعل منه "لا نصا non texte". وتكمن أهمية المقاييس في أنها تجسد العلاقات التّبادلية بين العناصر النّصية البحتة والأبعاد التّداولية.

وبغض النّظر عن هذه التّحديدات، ارتأينا أن ننظر في مصطلح النصّ وفي دلالته لكي نبين بوضوح ما قصدناه قبل قليل.

فـفي الثّقافة الإغريقية واللاتينية، تحتوي كلمة Textus الّتي تفرعت عنها كلمة Texte على دلالتين:

١- دلالة النّسيج والنسج: إذ إنه "إذا كان النّسيج المادي يتكون من السّدى واللحمة والمنوال... فإنّ النصّ يتكون من الحروف والكلمات المجموعة بالكتابة"(٤٣).

٢- دلالة الوثاق: أضيف إلى مفهوم النصّ غايات أخرى إلى جانب التّرابط والاتساق والانسجام، وهي تثبيت المعلومات وتجذير السّنن وترسيخ السّلوك؛ إذ صار النصّ مصدرا في المعاملات الدّينية والقانونية والأدبية والتعليمية "فصار يقال النصّ الدّيني والنصّ الأدبي والنصّ العلمي والنصّ التّعليمي... وكلّ نوع من هذه الأنواع يمكن أن تستخرج منه أصناف، وكلّ صنف يمكن أن يحتوي على أجزاء، وكلّ جزء يمكن أن يحتوي على أجزاء صغرى، وكلّ جزء يمكن أن يفصّل إلى جمل"(٤٤).

أمّا في الثّقافة العربية، فتحتوي كلمة "النصّ" على دلالات عديدة هي:

- البروز والظهور وغاية الشّيء ومنتهاه، يقول الشّريف الجرجاني في هذا المعنى: "هو ما ازداد وضوحا على الظّاهر لمعنى في المتكلم"، وهو أيضا "ما لا يحتمل إلاّ معنى واحدا، وقيل ما لا يحتمل التّأويل"(٤٥). فقد جاء في بعض المعاجم الحديثة "أنّ النصّ هو ما لا يحتمل إلاّ معنى واحدا أو ما لا يحتمل التّأويل" (٤٦).ومنها جاءت القاعدة الفقهية "اجتهاد فيما هو غير منصوص صراحة في القرآن".
- الكتاب، ويشترك في المعنى مع كلمات أخرى مثل الفصاحة، والبيان، والوحي، والكلمة والخطاب، وهي كلمة تدل كلّها على الظّهور والبيان والوضوح والبروز والكشف.

- دلالة الكرم الّذي هو أشمل دلالة من الكتاب، حيث يتميز بالاستقلال والفائدة، "فالقرآن كلام الله" أو "قال فلان كلاما مفيدا".
- دلالة النّسيج، إذ يقال قديما عن الشّعر بالمهلهل، والمرقش، والمحبر، وشبهت القصائد بضروب من النّسيج والحياكة.
- دلالة الصّياغة والنظم والتركيب بين أجزائه كما تركب اللآلىء في السّوار.

ويشبه النصّ بالجسد الّذي إذا أصيب أحد أعضائه اختل الجسد كله وذلك انطلاقا من مجموعة من المقاييس البنيوية والجمالية كالاتصال، والتناسب، والانتظام، بمقابل الانفصال والمباينة.

ويحمل دلالة "الكلام ماء"، إذ "لم يقتصر البلاغيون العرب على تشبيه الكلام بالماء وإنّما تعدّوا ذلك فجعلوا من الماء وحركاته مصطلحات بلاغية ونقدية مثل الانسجام والاطراد... فالانسجام هو أن يأتي الكلام منحدرا كتحدر الماء المنسجم... وتأتي "القصيدة" مسبوكة غير متقطعة من غير ظهور كلفة على النّظم ولا تعسف في السّبك بحيث يشبه تحدرها باطراد الماء لسهولته وانسجامه"(٤٧).وعليه، فإنّ هذه التّحديدات المختلفة للنّص تشترك كلّها في أن النصّ هو بناء متماسك ومنسجم ومتسق، يربط بين أجزائه نوعان من العلاقات:

- علاقات شكلية وبنيوية ترتبط بما للغة من أجزاء نحوية وصرفية وصوتية.
- علاقات معنوية ترتبط بالسّياق وبما له علاقة بالمعارف المكتسبة.

## الاتّساق والانسجام

لن ننفرد في هذا المقام بشرح مقياسين من المقاييس المحددة سابقا، لأنّنا نعتقد أن القصدية، والقبول، والأخبار، والمقاييس المقامية، والتناصية ستتكفل ببعض عناصر البحث بتحديدها، بقي لنا أن نعرف الكيفية الّتي تجعل من النصّ "نصا" بالمعنى المحدد سالفا، أي ما يجعل النصّ تبليغيا. فنحن في هذا الإطار نتساءل عمّا يجعل النصّ ناجحا، وعن الوسائل الكفيلة بإنجاحه وتفعيله.وهو ما يفضي بنا مباشرة إلى تحديد مفهومي الانسجام والاتساق النّصيين.

أمّا الاتّساق فهو، "كما حدّده هاليداي، مجموعة الوسائل اللّغوية الّتي تضمن الرّبط بين العناصر الدّاخلية والخارجية للجمل، والّتي تسمح لملفوظ مكتوب أو منطوق أن يتجلى على شكل نص [...]، وهي الضّمير العائد، الرّوابط، الاقتضاءات، تتابع أزمنة الأفعال"(٤٨).إنه يسمح بتدرج الموضوع وتقدمه، ويشكّل النصّ، انطلاقا من هذا التّعريف توازنا بين أخبار مفترضة وأخبار احتوتها الجمل، وهي أخبار جديدة تضمن تقدم الموضوع وتدرجه.

ويميّز هاليداي M.A.K.Halliday أيضا، ضمن الاتساق النّحوي بين:

١. التركيبي: ويشمل العناصر المتسلسلة والعناصر المحتواة.
٢. غير التركيبي: ويشمل الضّمير العائد كالمبهمات والضمائر والتوابع الفعلية والاسمية.

ثمّ هناك الاتساق المعجمي الّذي يحتوي على:

١. العناصر المتكرّرة.
٢. العناصر المطردة ضمن نفس الحقل المعجمي.

وقد يلاحظ القارئ أنّه من الصعب التّمييز في التّحديدات السّابقة بين الاتساق والانسجام، وهذا يعود إلى أن العديد من النّقاد والباحثين لم يميزوا منذ أمد غير قصير بين المفهومين. وأمّا الانسجام، فهو مفهوم كان مدار اهتمام النّقاد، وكان يقصد به المستوى الشّامل للعمل الأدبي(٤٩)، حيث ترتبط عناصره في شكل منسجم، فالانسجام يظهر في ألف ليلة وليلة مثلا عن طريق الفكرة الأساس الّتي بنيت من أجلها كلّ الحكايات، مهما اختلفت أغراضها وتناقضت، وهي فكرة منع الملك من أن يمل ويقتل الجارية.

ويشير جان ميشال آدم، في إطار مشروعه لوضع أسس ما سمّاه التّداولية النّصية، إلى مفهوم التّجانس التّداولي(٥٠)، ويقصد به بنية تداولية شاملة، وهو ما أشرنا إليه في مذكرة قدمناها لنيل درجة الماجستير في اللّغة العربية(٥١)، وذلك بصدد حديثنا عما أسماه الدّكتور أحمد المتوكل بالأغراض، وهي اجتماع مجموعة من الأفعال الكلامية في نص، مهما بلغ حجمه، لتشكل غرضا، أو فعلا كلاميا جامعا، يمكن لكلّ فعل كلامي (السؤال، والأمر، والوعد، والسّرد، والحجاج...) أن يشكل مقطعا نصيا، وهذه المقاطع تتشابك أو تتداخل وتتسلسل لتشكل غرضا تأثيريا يقصده المتكلم أو الكاتب، ولا يمكن أن نتغاضى عن المنحى الحجاجي لهذه المقاطع.

## التحليل المقطعي

عرف النصّ منذ القدم، محاولات لتصنيفه؛ إذ نجد لدى الإغريق النصّ الغنائي والدرامي والسخرية، وعند العرب نجد من جهة الوصف والهجاء والمدح والإشادة... ومن جهة أخرى النصّ الشّعري والنصّ النّثري.

وفي العصر الحديث هناك ثنائية السّرد/الخطاب، وثمة محاولات أكثر دقة لضبط أدق وأشمل لإنتاج النصّ المكتوب، منها مثلا محاولة السّويسريين سنولي وبرونكات وبان مثلا تقسيمهم النّصوص إلى السّرد والحكي الخطابي والخطاب النّظري والخطاب ضمن المقام. وفي محاولة له لوضع مقاييس دقيقة لتصنيف الخطابات، اقترح أندري بتيجان(٥٢) الأسس الآتية:

- المحتوى الموضوعي: يشمل الرّواية العاطفية، رواية علم الخيال...
- التنظيم الشّامل: الحكاية بمقابل الوصف بمقابل الحجاج.
- التنظيم الدّاخلي: النصّ الّذي يطغى عليه ضمير المتكلم "مقطع السّيرة الذّاتية" مقابل النصّ الّذي تطغى عليه ضمائر المتكلم والغائب + الفعل المنقضي "مقطع السّرد".
- النمط التّلفظي: النصّ الّذي يحيل إلى زمن التّلفظ "مقطع رسالة" بمقابل النصّ المنقطع عن ذلك الزّمن "مقطع السّرد الخيالي".
- النمط التّواصلي: النصّ "الجدي" المتمثل في الرّبورتاج، والشكوى والسرد التّاريخي، مقابل السّرد الخيالي.
- القصدية التّبليغية: النصّ المخبر أو الإخباري مقابل النصّ الحجاجي.
- أفعال الكلام: النصّ التّوجيهي "وصفة الأدوية" مقابل النصّ التّعبيري "تعليق صحفي".
- الوظيفة التّأثيرية: نص غرضه التّسلية مقابل نص غرضه التّعليم والتثقيف.
- المرسل إليه: موجّه لشخص بعينه "رسالة لشخص" أو إلى مجموعة من النّاس "مطوية سياحية".
- النمط الاجتماعي: نص إبداعي "نظرية أو خيال"، أو نص معهود "طلبات التّوظيف، رسالة تعزية".
- السند: نص شفوي مقابل النصّ المكتوب.

ويعترف بتيجان أن تقسيمه هذا تنقصه الدّقة؛ إذ إنه يتعذر تحديد وضع لهذه المقاييس المتباعدة وغير المتجانسة، فهي تفتقد إلى قوة التّعميم. وعليه، جاءت تصنيفات ج.م. آدم أكثر تعميما ودقة؛ إذ يقول عنها اللّساني السّويسري ج. ب. برونكارت أنها تكاد تكون غير قابلة للنّقاش والرّد(٥٣). وينطلق آدم(٥٤) من مجموعة من فرضيات أساسية وأخرى فرعية، لبناء الإطار العام الّذي يندرج فيه موضوع تصنيف النّصوص:

الفرضية العامة الأولى: إنّ النصّ هو وحدة تبليغية تفاعلية للغة.

الفرضية العامة الثّانية: إنّ النصّ ليس تسلسلا للمفردات أو الجمل أو القضايا أو أفعال التّلفظ، بل هو نتاج مترابط، متناسق ومتجانس.

وتتفرع عن هذه الافتراضات ثلاث فرضيات فرعية:

- الأولى: يتحدد وضع النصّ بنظامين من البنينة: نظام اللّغة والإطار الخطابي.
- الثّانية: يخضع الوضع الخطابي لنوعين من التّمثيلات: منها ما هو خاص بالبعد التّشكيلي منها ما يرتبط بالمجموعات النّصية أو المقطعية. والمقصود بالبعد التّشكيلي الجانب الخاص بالمرجعية والحجاج.
- الثّالثة: يرضخ النصّ تحت الثّنائية تكرار/ استمرار بمقابل التّدرج والتقدم.

الفرضية العامة الثّالثة: يجب التّمييز بين المستوى النّصي العام والمستوى النّصي الجزئي "وقد شرحنا ذلك سابقا".

الفرضية العامة الرّابعة: النصّ عبارة عن بنية مقطعية وعليه تتفرع ثلاث فرضيات.

- الأولى: تكمن غاية لسانيات النصّ في وصف كيفية إنتاج المقطع.
- الثّانية: تخضع نماذج البنى المقطعية لمجموعة من العوائق على مستويات كثيرة "مستوى البنى السّطحية ومستوى شكل النصّ وكون النصّ سردا مكتوبا أو شفويا أو كونه حجاجا..."
- الثّالثة: يتجلى النصّ في شكل بنية مقطعية غير مترابطة من جهة، وأخرى تجانسة العناصر، منها:
  - البنية البسيطة الّتي لا تحتوي إلاّ على مقطع واحد.
  - البنية المعقدة الّتي تحتوي على عدد لا نهائي من المقاطع.

البنيــة المتجانسة

أمّا البنى غير المترابطة فهي على نوعين:

١. مقاطع متعاقبة لنماذج مختلفة في علاقة الاحتواء "الحجاج [سرد] [السرد "وصف" "حوار [سرد]". مثال ذلك أننا نجد قائمة التّوابل ولوازم الطّبخ تعرض في شكل مخالف لطريقة الطّبخ.

٢. مقاطع لنماذج متداخلة، حيث يسيطر مقطع على باقي المقاطع سيطرة الحجاج في نص يطغى عليه ظهور مقاطع الوصف والسرد. والمقطع مثلما جاء في "معجم تحليل الخطاب" هو "المستوى الوسيط للبَنْيَنة، الموجود بين الجملة والنصّ، وهو مستوى الفترات والقضايا الجامعة "[٥٥]وإذا أخذنا هذا التّعريف كما هو، فإنّنا لن نفهم ماهيته، إلاّ إذا أدرجناه في بعده الأشمل الّذي يسمّيه آدم مخطط تنظيم النّصية[٥٦]، ويتمثل هذا المخطط فيما يلي:

إنّ النصّ هو، من جهة، تمظهر تداولي، ومن جهة أخرى مجموعة من القضايا، ويشمل التّنظيم التّداولي ثلاثة أبعاد: بعدا حجاجيا. بعدا تلفظيا. بعدا دلاليا مرجعيا.

أمّا المجموعة المتسلسلة من القضايا، فقد تنتظم في شكلين:

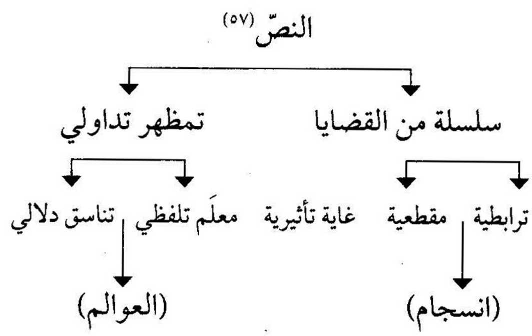
- تنظيم عام يتكفل بتحديده نحو الجملة أو نحو النصّ.
- تنظيم خاص بالمقطعية "أنواع المقاطع".

وتعمل هذه المكوّنات الخمسة على تحديد مختلف المخططات الإضافية لتنظيم النّصية على الوجه الآتي:

- التوجّه الحجاجي العام، وهو يسمح بتحديد كلّ نص على أنّه موضوع لغاية وهو التّأثير في معتقدات وسلوكات وتمثلات الغير، وهنا يتدخل مفهوم "القصدية". وهذا التّوجه يحدده تحليل الأفعال الكلامية أو الأغراض.
- التثبيت التّلفظي الشّامل، وهو الّذي يضفي على النصّ صبغة تلفظية كأن يحدده إن كان خطابا شفويا، أو مكتوبا، أو خطابا علميا، أو أدبيا...
- التكفل بالقضايا، بوصفها عناصر وضعت في علاقة مع بناء الفضاءات الدّلالية "عوالم الاعتقاد أو الفضاءات الذّهنية".

- البعد الدّلالي الشّامل الّذي يتجلى في البنى الدّلالية الجزئية وهي الموضوع في النصّ، وعليه، ينتهي جان ميشال آدم إلى تحديد المقطع الّذي هو بنية نّصية يتحدد شكلها في :
  - شبكة من العلاقات التّراتبية.
  - كيـان مستقل نسبيا، يتكون من نظام داخلي خاص، يجعله في علاقة ترابط/استقلالية مع المجموعة الشّاملة الّتي ينتمي إليها. فالنّص بوصفه بنية مقطعية، يتكون من عدد لا متناه من المقاطع التّامة. وهذه المقاطع تتشكل في نسق تراتبي غير مترابط.

ويلخص جان ميشال آدم مخطط التّنظيم المقطعي فيما يلي..




فالنصّ إذن هو بنية تراتبية معقدة تحتوي على عدد لا نهائي من المقاطع - ناقصة أم كاملة - من النّموذج نفسه أو مختلفة النّماذج؛ أمّا المقطع فهو احتواء لعدد محدود من القضايا الجامعة أو مـن عدّة قضايا أولية، وهذا التّحديد الآدمي يؤكده فان دييك بقوله إنّ المقاطع هي وحدات بنيوية، مستقلة نسبيا، تُدرج عددا من القضايا الكبرى وتنظمها، وتركب هذه الأخيرة عددا مختلفا من القضايا. فالتّنظيم الخطي لنص ما، يمكن أن يدرك على أنه نتاج تركيب وتمفصل لأنواع مختلفة من المقاطع. تشكل هذه القضايا - على اختلافها - مقاطع سردية ووصفية وتفسيرية وحجاجية وحوارية.

١- **المقطع السّردي:** نشير في البداية إلى أن السّرد عرف اهتماما منقطع النّظير منذ أرسطو في "شعريته"، وتناولته المدارس الأوروبية منذ قرون، انطلاقا من بيراردييي دي باتو (٦٧٧١) مرورا بفلاديمير بروب pporP rimidalV (٨٢٩١) وبول ريكور rueociR luaP (٣٨٩١) وصولا إلى غريماس samierG A (٦٦٩١) وجينيت etteneG.G (٩٦٩١) وبريموند dnomérB .P (٣٧٩١)، وشكل أيضا محور اهتمام السّوسيولغوية الأمريكية (لابوف وفاليتسكي ٧٦٩١) وعالم النّفس المعرفي فايول loyaF (٥٨٩١) وتتفق هذه الاتجاهات في فكرة أساسية، وهي أن القصة المروية تستدعي شخصيات تتفاعل ضمن أحداث منظمة في إطار تتابعي.

وقد برزت فكرة المقطع السّردي، في ملاحظة أمبرتو إيكو U. Eco الّذي أقرّ بأن الأولوية في الدّراسة السّردية، تشمل القضايا الكبرى بدل الجمل. وينطلق آدم من هذه الملاحظة لوضع نموذج المقطع السّردي عن طريق تحديد الرّابط أو الرّوابط بين مختلف القضايا، إضافة إلى تجميعها على شكل قضايا كبرى مؤسسة لمقطع يؤسس هو نفسه النصّ(٥٨). إذا كان السّرد، انطلاقا مما سبق، هو تسلسل لقضايا مترابطة تتقدم نحو نهاية ما، فما الّذي يجعل هذا المقطع يختلف عن بقية المقاطع الّتي يمكن أن تشترك معه في هذا التّحديد؟

ينطلق آدم لتحديد ماهية السّرد من ستة مكونات:

١. تتابع الأحداث: لكي يتسنى لنا الحديث عن السّرد، لا بدّ من وجود تسلسل للأحداث في الزّمن. فالخاصية الزّمنية هي أهم عنصر محرك للتّجربة الإنسانية، ولكن هذه الخاصية وحدها لا تكفي لتحديد السّرد، لأن هناك خطابات أخرى كالوصفات والتعليق الصحافي ، يتوفر فيها عنصر الزّمن، فإنه لا يتدخل في تحديد الإطار السّردي لها.

لذلك جاء العنصر الثّاني لتحديد العنصر السّردي في الخطاب، وهو:

٢. وحدة الموضوع: وهو ما يعني ضرورة توفر الذّات، الّتي قد تكون حركية أو جامدة، تتفاعل مع الزّمن في إطار موضوع واحد، فالذات هنا تشكل عامل وحدة الفعل.

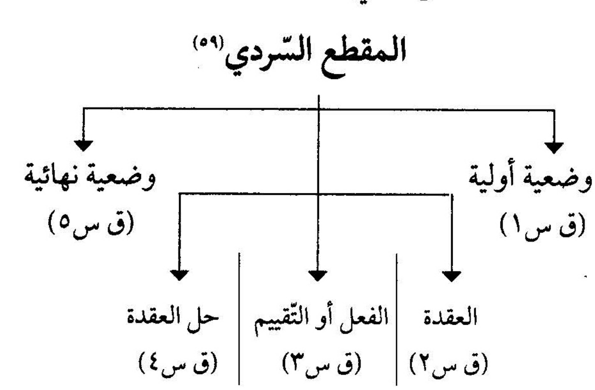
٣. الإسنادات المحولة: المقصود بهذا هو ذلك التّحوّل في الأحداث، أو الانتقال من وضع إلى وضع جديد، وهو ما سماه غريماس بقلب المحتويات، وهو المفهوم الّذي شكل حجر الزّاوية للسّيميائية السّردية لغريماس. إنّ القصة، انطلاقا من هذا المفهوم هي تحويل لحالة معينة إلى عكسها.

٤. العملية: يشمل هذا المفهوم الانتقال من وضعية أولية، مرورا بوضع تحويلي للوصول إلى وضعية نهائية، وهو ما يبينه الشّكل التّالي:

الوضعية الأولية ← تحويل ← الوضعية النّهائية
(البداية) (الوسط) (النهاية)

٥. السّببية السّردية للحبكة: إنّ الأسلوب الّذي تنتظم به الأحداث وتتعقد، خاضع لسببية ليست بالضّرورة صارمة أو منطقية، إنّ منطقها هو منطق القضايا الكبرى في أثناء بناء الحبكة، حيث تنتظم فيه الأحداث تراتبيا، كما يشير إلى ذلك الشّكل التّالي:

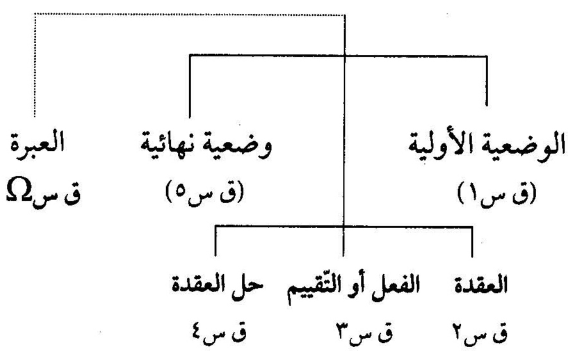
المقطع السّردي[٥٩]




المقصود بـ ق س: قضية سردية.

٦. التّقييم الأخير (صريحا أو تلميحيا): وينطبق هذا المفهوم على الخلاصة أو على ما يمكن جَنيُه من التّفاعل المستمر لأحداث القصة، وهو يشكل غالبا "العبرة" في القصص الخرافية، وهي أصلا ليست ضرورية في أي سرد، كما بينه الشّكل الآتي:

المقطع السّردي




وبهذا يتجلى الإطار التّداولي للسّرد باعتبار أبعاده الحوارية الّتي أشار إليها باختين في تنظيره لمبدأ الحوارية.ويبدو أن الميزة التّداولية للسّرد قد أشير إليها منذ شيشرون، ويلاحظ ذلك في الحرص على الإيجاز والإيضاح والاحتمال[٦٠]، في الخطاب. يضاف إلى ذلك قاعدة شد الانتباه وإثارة اهتمام المتلقي، بتسليته أو تثقيفه وبمخاطبة قلبه تارة وعقله تارة أخرى، ونشير إلى أن قاعدة الإيجاز "أو قانون الاقتصاد في الكلام" قد تتعارض ومبدأ شد الانتباه وإثارة الاهتمام، وهو ما يحد من فعالية تتبع في محاولة منه لضبط القواعد المؤسسة للسّرد، ويؤكد ج. م. آدم[٦١] أنّ هناك قواعد ثلاثا يخضع لها السّرد:

١ - قاعدة الإيجاز.
٢ - قاعدة الإخبار.
٣ - قاعدة الإثارة.

أمّا القاعدة الأولى فقد أشرنا إليها فيما سبق،

وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالقاعدة الثّانية الّتي تشكل الإطار المرجعي الّذي يفرض على السّارد أن يأتي بمعلومات جديدة مجهولة لدى المتلقي، عن الأحداث وعن الشّخصيات، الغائبة منها والحاضرة.

أمّا قاعدة الإثارة، فهي قاعدة تداولية بحتة، تتكفل بإثارة عواطف وأحاسيس المتلقي. ويتم ذلك عن طريق الأسلوب الّذي يتم به عرض الأحداث، وكيفية تعقدها وانحلالها، والأحداث الّتي تتوسط العنصرين السّابقين. وفي هذا الإطار تتدخل قاعدة الإخبار بقوة في أثناء تعقّد الأحداث خلال انحلالها.

أمّا تداولية السّرد، كما تجلت عند باختين(٦٢)، فهي خاضعة لمبدأ الحوارية الّذي يصبغ كلّ الخطابات الصّادرة عن الإنسان مهما كان نوعها، ومنها السّرد؛ إذ كلّ خطاب يخضع لحضور المرسل والمتلقي، وأي خطاب صادر عن المتكلم هو موجه بالضّرورة إلى مستمع، حاضرا كان أم غائبا.

٢- **المقطع الوصفي**: شكلّ الوصف، منذ القديم، محورا للنّقاش حول قيمته الأدبية، وحول قدرته على أن يشكل نموذجا خطابيا مستقلا عن النّماذج الأخرى المعروفة؛ إذ تعرض للإقصاء من قبل بعض النّقاد والأدباء، حيث عدّوه رصفا، يمكن لأي شخص أن يمارسه(٦٣).ويعد آدم وبتيجان، من الأوائل الذين أعادوا الاعتبار للوصف عن طريق عدّه نموذجا مستقلا للمقطع الوصفي؛ إذ يعد الوصف تعدادا لمجموعة من العناصر المادية/ أو المعنوية، ويخضع هذا التّعداد لتنظيم خاص قد يكون خطيا أو تراتبيا. هذا التّنظيم (المقطعي) تتحكم فيه ثلاث عمليات أو مراحل هي:

- التقديم: والمقصود بهذا المفهوم، هو أنه في المقطع الوصفي، يتم تقديم الشّيء الموصوف قبل أن تسند إليه صفاته، عن طريق العنوان الغرض، وقد يتأخر هذا التّقديم، وتسمى هذه العملية بتأخير تقديم الموصوف، كأن يوصف شيء أو شخص، ثمّ يقدم في الأخير على أنه هو الموصوف. وقد يأخذ هذا التّأخير صبغة حجاجية عن طريق إعادة تقديم الموصوف بأسلوب آخر، يسعى من خلاله إلى التّأثير في المتلقي.
- عملية العرض: وتكمن هذه العملية في عرض مختلف الأوصاف والأوجه الخاصّة بما تمّ تقديمه في العنوان الغرض. ويُعدُّ ج. م. آدم العرض قاعدة الوصف؛ إذ يدخل التّقديم فيما هو كلي، ويتكفل العرض بالتّجزئة.
- عملية التعليق: وتضمن هذه العملية إقامة علاقات بين مختلف العناصر المعروضة، ويتم هذا الرّبط بطريقة مشابهة أو استعارية، أي باستخدام التّشبيهات أو الاستعارات، بأدوات من قبيل كأنه، مثل ، يخيل إليك كأنه...
- عملية الإدراج: وتسهم هذه العملية في إدراج مقطع وصفي في مقطع وصفي آخر، مما يضمن اتساع المقطع الوصفي الكلي، الّذي يشكل في الأخير نمطا تراتبيا من المقاطع المدرجة الواحدة ضمن الأخرى. كمن يصف قصرا بعدد من الأوصاف الخاصّة بمكوناته، ثمّ توصف هذه المكونات "الّتي هي القاعات والغرف والأروقة" بأوصاف أخرى، وتستمر هذه العملية إلى ما لا نهاية.ويشير ج. م. آدم في الأخير إلى أن بعض الخطابات كثيرة الورود مثل وصفات الدّواء، وقواعد اللّعب والمذكرات والتعليمات، ووصفات الطّبخ... إلى آخره، تعتبر مقاطع للأفعال، أي أنها تصف أفعالا أكثر مما تصف الأشياء.

٣- **المقطع الحجاجي**: حينما نتحدث، فنحن نسعى إلى التّأثير في أفكار ومعتقدات الغير، وحديثنا هذا لا يتم بطريقة اعتباطية، بل يخضع لتنظيم خاص "إنّ التّسلسلات الحجاجية الممكنة

في أي خطاب، ترتبط بالبنية اللّغوية للملفوظات. وليس فقط بالأخبار الّتي تشتمل عليها"(٦٤). دون أن ننسى دور السّياق في تأويلات المتلقي للخطابات الحجاجية، وكذا دور قوانين الخطاب.

ويضرب لنا ج.م. آدم مثلا، يحاول به أن يحدد ويضبط المقطع الحجاجي، وهو كما يلي: "إنّ الأميرة شقراء، لكنّني لا أحبها". يتشكل المثل من مقدمة ونتيجة، يتوسطها استنتاج "الأميرة الشّقراء" باستنتاج مفاده أن الرّجال يحبون النّساء الشّقراوات، وهو ما يمثل معطى ولكوني رجلا فإنّه يتعين على أن أكون محبا لهذه الأميرة.

يمكن أن نمثل لذلك بالشّكل التّالي:

المعطى (الأميرة شقراء)...... استنتاج...... نتيجة (أحب الأميرة)

↓

الرّجال يحبون الشّقراوات

لكن ما بين الاستنتاج والنتيجة هناك عارض، مفاده أنني لا أحب الأميرة، وهو ما من شأنه أن يغير من صيغة الحجاج، وهذا يبينه الشّكل التّالي:

القضية ق (معطى)...... لكن [تطبيق الاعتراض] القضية لا ق

↓ ↑

تطبيق القاعدة الاستنتاجية

وفي بحثنا عن أسباب هذا الاعتراض، سنصل إلى أن الأميرة سيئة السّلوك وبذيئة اللّسان، هذا يفضي بنا إلى الشّكل التّالي:

القضية ق (معطى)...... لكنّ...... احتجاج ودحض للمعطى

(الأميرة شقراء) (الأميرة سيئة السّلوك وبذيئة اللّسان)

نتيجة ق نتيجة لا ق

↓ ↓

(أنا أحبها) (أنا لا أحبها)

يبدو من خلال ما سبق أن شكل آدم لا يختلف عن شكل تولمين، وقد اعترف آدم بتبنيه هذا الشّكل، فإنه اقترح شكلا أقل تعقيدا منه دون أن يبتعد عن الشّكل الأساس، فينطلق فيه من المثلين التّاليين:

- هارلم فرد سويسري.
- عمر فرد فرنسي.

تتوقف هاتان القضيتان على قضيتين أخريين هما:

- ولد هارلم بلوزان "مدينة سويسرية".
- ولد عمر بإيفيان "مدينة فرنسية".
- لتشكّل القضية الثّانية مقدمة لنتيجة محتملة، وتتدخل قضية ثالثة هي:
- المولودون بلوزان هم غالبا سويسريون.
- المولودون بإيفيان هم غالبا فرنسيون.

وما يمكن أن يدعم هذه العملية، كون هذه الحالة خاضعة لقانون الجنسية المعمول به في سويسرا.

ويمكن أن يكون هناك اعتراض على هذه العملية، وهو أنه قد يحدث أن يكون وليا هارلم أجنبيين أو أنه لم يطالب بجنسيته السّويسرية حينما بلغ الثّامنة عشرة من عمره أو أنه لم يدرس ولم يمكث طويلا في سويسرا وأنه يتوفر على الجنسية الألمانية.

وهذه الوضعية الحجاجية الجديدة يمثلها الشّكل التّالي:

اقتراح (٢).... [استنتاج]...... من المحتمل...... قضية

(معطيات) ↑ الضّامن ↑ فإنه ↑ (نتيجة)

والوسيلة (اعتراض)

**٤- المقطع الشّرحي:** إنّ الإشكال الّذي يطرح بمجرد الرّغبة في تحديد المقطع النّموذجي الخاص بالشّرح هو تحديد نص الشّرح، نظرا للارتباط الوثيق بين نص الشّرح والنصّ الحجاجي، اضطر الباحثان كومبيت وتوماسون(٦٥) R. Tomassone إلى التّمييز بينهما، باعتبار غاية الثّاني هي الإقناع عن طريق تحويل معتقدات وتمثلات الغير باستعمال استراتيجيات

محددة. بينما يتمركز الأول في إخبار هذا الغير بدل التّحويل في معتقداته وتمثلاته. أمّا في قضية تفضيلهما لمصطلح النصّ الإخباري على نص الشّرح، فإنّ الأخير، وإن كان ذا ماهية إخبارية، فإنّه يسعى إلى الإجابة على سؤال، للوصول إلى نتيجة، وهو ما يقربه من النصّ الحجاجي، عكس النصّ الإخباري الّذي يتميز بكونه يخبر دون الرّغبة في الوصول إلى نتيجة معينة. ونظرا للانعدام شّبه التّام للنّصوص الأحادية النّموذج "وصفية أو حجاجية أو سردية..." فإنّنا نجد نصوصا يندمج فيها الشّرح بالإخبار وبالعرض وبالحجاج...

ويبني ج. م. آدم النّموذج المقطعي للشّرح انطلاقا من الإجابة على لماذا و/أو كيف.

وتتجلى في الشّكل التّالي، وهو الشّكل الّذي وضعه الفيلسوف اللّغوي جرايس:

شكل أولي لماذا شكل معقد لأنّ شكل الشّرح

← ←

موضوع أولي موضوع معقد موضوع الشّرح

ثمّ يعرض لنا شكلا آخر لدانيال كولتيي ملخصه:

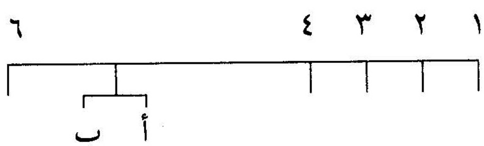
مرحلة المساءلة ← مرحلة حل الإشكال ← مرحلة النّتيجة.

وفي مرحلة جديدة يقترح ج.م. آدم نموذجا آخر للمقطع الشّرحي، وفي حديثه عن قضايا الشّرح الكلية يتمثل فيما يلي:

١. "رمز يدل على قضية الشّرح الكلية الأولية": يناسبه الشّكل الأولي.
٢. لماذا س؟ (أو كيف س؟): قضية الشّرح الكلية ١: إشكال (سؤال).
٣. لأن: قضية الشّرح الكلية ٢: الشّرح (الإجابة).
٤. قضية الشّرح الكلية ٣: نتيجة - تقييم.

وقد يتكوّن المقطع الشّرحي من مجموعة من الشّروح المتتالية، تتخللها - أو بعضها - بعض الشّروح الفرعية، مثال ذلك قول الخليل بن أحمد: "إنّ العرب نطقت على سجيتها وطباعها (١)، وعرفت مواقع كلامها (٢) وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها (٣) واعتللت أنا بما عندي إنه علة لما عللته فيه (٤)، فإن أكن أصبت العلة فهو الّذي التّمست (٥)... فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء عجيبة النّظم والأقسام (أ)، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصّادق أو بالبراهين الواضحة (ب)... فإن سنح لغيري علة لما عللته من النّحو هي أليق مما ذكرت بالمعلول فليأت بها"[٦٦].

نمثّل لهذا القول بالشّكل الآتي:




٥-**المقطع الحواري:** يختلف النصّ الحواري، عن النّصوص الأخرى، لنقل المقاطع الأخرى، على الرغم من اشتراكه معها في العديد من الخصائص، كونه يتجلى في صورة أقل تنظيما، ووجوده يتوقف على حضور متحاورين على الأقل، وهذا الاختلاف جعل العديد من الباحثين ينفون عن الحوار كونه نمطا خطابيا مستقلا، مستدلين في ذلك بأن الحوار يتشكل من أجزاء وبقايا من المقاطع الحجاجية والسردية والوصفية... وهو ما من شأنه أن يفقدها انسجامها وتناسقها وترابطها أي نصيتها، وهذا الرّأي يرفضه العديد من الباحثين الذين يعتبرون من جهة أن الحوار هو الشّكل الطّبيعي للغة، ومن جهة أخرى يعتبرون أن الحوار تنظمه قواعد محكمة تضمن له وحدته وحصافته[٦٧].

إنّ ما يميز الحوار عن الأشكال التّعبيرية الأخرى هو طابعه التّبادلي إذ يشترط وجود

شخصين على الأقل. ويتميز بتبادل أحاديث متتابعة ومتسلسلة، يكون فيها كلّ حديث تابعا لحديث سابق ومنشئا لحديث لاحق، وهو ما يتوافق مع العبارة "يتجاذبان أطراف الحديث"، بمعنى أن إسهام كلّ طرف يتوقف على ما قاله الطّرف الآخر فيما سبق، وقد وصف الحوار بالتّالي بأنه بنية من التّبادلات الكلامية المتتابعة والمتسلسلة.

ويحدّد ج. م. آدم النصّ الحواري باعتباره بنية تراتبية من المقاطع، تدعى، غالبا التّبادلات. ويمكن تحديد نوعين من المقاطع:

- المقاطع الاتصالية، وهي الافتتاح والاختتام.
- المقاطع التّعاملية، وهو ما يشكّل قلب المحادثة أو محتواها.

ويمكن أن نجد في الخطاب العادي، حوارات تفتقد المقاطع العطفية، غير أنّ ذلك قليل، لأن هناك العديد من القواعد الاجتماعية والأخلاقية ومن قوانين الخطاب، تحمل المتحاورين على استخدام المقاطع الأولى لضمان استمرارية الحوار وعدم انقطاعه. ولنتمكن من تجاوز المقطع إلى النصّ الحواري، لا بدّ من تحديد التّبادل كأصغر وحدة حوارية، فنقول:

أ١ : صباح الخير أو أس: إلى اللـّقاء

ب١ : صباح الخير ب س: إلى اللّقاء

ويلي هذا "العرف" تدخلات، تشكل مجموعة المقاطع – التّبادلات، منها الثّنائية أو الثّلاثية.

أ١: ماذا تقرأ ؟

ب١: كتابا في اللّسانيات النّصية.

أ٢: اللّسانيات النّصية! هذا جميل.

يشكل أ١: تدخلا مبادراتيا وب ١: تدخلا رد فعلي.

وأ٢: تدخلا تقويميا.

ويتجاوز ج. م. آدم هذا التّقسيم: ثنائي/ثلاثي، ليقتصر على: الثّنائية المركبة.

أ: سؤال – جواب مثبت.

ب: خدمة – شكر مثبت.

مثال ذلك:

أ: كم السّاعة. [أ]

ب ١: إنها السّادسة [أ١ – ب]....

أ٢: شكرا. بَ

إذا كان التّدخلان أ١ وأ٢ تدخلين بسيطين، فإنّ ب ١ يشكل تدخلا مزدوجا يختتم الزّوج الأول (أ) ويفتتح التّبادل [ب]. وفي المثال التّالي، تتعقد الأمور أكثر:

أ١: عفوا! هل لديكم الساعة ؟

ب١: أجل! إنّها السّادسة.

أ٢: شكرا.

يمكن لهذه المقاطع أن تظهر كما يأتي:

أ١: عفوا [أ]

أ١: هل لديكم السّاعة [ب – ج]

ب١: أجل [بَ]

ب١: إنّها السّادسة [جَ – د]

أ١: شكرا دَ

يشكّل هذا النصّ ثلاثة تبادلات (أ – ب – ج) تتوافق مع ما ذكرناه سابقا في أنواع التّدخلات:

- مقطع اتصالي للافتتاح.
- يليه مقطع تعاملي.
- في الأخير نجد مقطع الاختتام.

ويذهب آدم بعيدا بالقول إنّ الحوار يتركب من مجموعة من الأفعال الكلامية ليس إلاّ، تتخلله مقاطع وصفية وسردية وشرحية...

نلاحظ إذن أن الصّبغة الحوارية الّتي تميز كلّ نموذج نصي ، وهذا انطلاقا من الملاحظة السّابقة القائلة إن الحوار هو الشّكل الطّبيعي للغة. إذ بإمكاننا أن نفترض أن النّصوص، مهما كان نوعها، انبثقت عن الحوار، وهو ما جعلها تحافظ على صبغتها الأولى، على الرغم من

التّطور والتفرد الّذي وصلت إليه النّصوص على اختلافها؛ هذه الصبغة الحوارية، إذن، هي التي بتخصص تحليل الخطاب إلى الإبقاء على مصطلح النص لطبيعته الحوارية التي يلتقي فيها مع مفهوم الخطاب، ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا هذا الاختلاف الاصطلاحي بين مفهوم تحليل الخطاب واللسانيات التداولية أو النصية. وغيرها من المصطلحات الفرعية التي تعبر عن واقع توجهات تحليل الخطاب في الثقافة الغربية المعاصرةالمتعددة والمتنوعة.

## الهوامش

1- G. Mounin (1974), Dictionnaire de la linguistique, Quadrige/PUF, p. 26.

2- J.. Dubois. et al (2001) : Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse. p. 150.

3- P. Charaudeau, D.Maingueneau, (2002) : Dictionnaire d'analyse du discours, Editions du Seuil. p. 187.

٤- لساني فرنسي تتلمذ على يد اللساني المشهور أنطوان مييي، وهو يعتبر من اللسانيين البنويين التابعين لنهج دو سوسير وحلقة براغ. عُرفت أعماله بإثارته لبعض القضايا مثل طبيعة الدليل اللغوي وبنية العلاقات بين الأشخاص ونظرية التلفظ.

٥- يحدد بنفينست هذا المصطلح بأنه إجراء للغة من خلال فعل فردي، وقد ميز ههنا بين التلفظ كحدث والملفوظ كنتاج ونتيجة لهذا الحدث.

6- E. Benveniste (1974), Problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, pp. 79 – 88.

٧- رومان ياكبسون لساني أمريكي، روسي الأصل، هو من مؤسّسي حلقة براغ، له أعمال رائدة في اللّسانيات والصوتيات وأمراض الكلام والفلكلور والدّراسات الأدبية والنقدية... من أشهر أعماله:

Essais de linguistique générale, Questions de poétique, Charpente phonique du langage... .

٨- انظر في ذلك أعمال ك. ك. أوركيوني، بالخصوص:

Énonciation de la subjectivité dans le langage, les interactions verbales .

٩- د. هـ. هايمز باحث أمريكي في مجال إثنوغرافيا التواصل، من أشهر أعماله:

Langage in culture and society و The ethnography of speaking و Vers la compétence de communication

10- C. Bachmann et al. (1981), Langage et communications sociales, Paris, Hatier, p. 53.

11- P. Charaudeau, D. Maingueneau Op cit, p. 41 et 143.

١٢- يعتبر غوفمان رائدا في هذا النّمط من تحليل المحادثات اليومية، فمن أعماله: كتاب في جزئين بعنوان:

Les rites d'interaction و La mise en scène de la vie quotidienne.

١٣- يستخدم فرانسوا فلاهو، في هذا المجال، عبارة "الحفاظ على ماء الوجه" "ne pas perdre la face".

14- Erving Goffman (1973), La mise en scène de la vie quotidienne, 1 – la présentation de soi, Paris, Les Editions de Minuit, p. 21.

١٥- يستجيب هذا الأسلوب، في النّظر إلى اللّغة والمجتمع، للاستعارة القديمة الّتي تعتبر المجتمع مسرحا يلتزم كلّ شخص فيه بدوره المنوط به، ويحترم في الوقت ذاته قواعد اللّعبة الّتي قبِل أن يلعبها وفق نسق قانوني معروف ومضبوط.

١٦- تجلت أعمال جمبرز في هذا المجال في كتابيه: Engager la conversation, introduction à la sociolinguistique

Sociolinguistique interactionnelle : Une approche interprétative و interactionnelle

17- C. Bachmann et al., op. cit., p. 77.

١٨- انظر العمل الذي نشره الأمريكي ساكس في مجلة Semiotica عام ١٩٧٣ بعنوان « opening up closing » وكذا المقال الذي نشره في مجلة Langage عام ١٩٧٢ بعنوان

«The preference for self correction in the organisation of repair»

# تحليـــل الخطـاب في الثقافة العربية المعاصرة

## تثوير للمفهوم أم تسويق للمصطلح؟

آمنة بلعلي*

يتنزل هذا المقال ضمن سعي لمعاينة واقع تحليل الخطاب عند العرب المعاصرين، ولما كان الأمر يحتاج إلى فريق عمل يقوم بإحصاء ومعاينة مجموع ما كُتب في الوطن العربي على مدى أكثر من ثلاث عقود، ونظرا لاتساع دائرة البحث في تحليل الخطاب في الوطن العربي وتشعّب الاتجاهات والمشارب، وتنوع المدونات قديمها وحديثها، وأنماط الخطابات، وأجناسها؛ وخشية الوقوع في التعميم، والأحكام القيمية، والتقصير المحتمل، أرجأنا هذه المهمة إلى مقام آخر يكون فيه الحرص على الموضوعية والدقة والإلمام بما كتب في هذا المجال، واكتفينا بعرض ما تسنّى لنا معاينته، وما نعتقد أننا يمكن أن نقدم من خلاله وجهة نظر، قد تنسحب على توجهات تحليل الخطاب في الوطن العربي، وتجيب عن طبيعة الإشكالية الواردة في العنوان، التي يرتبط بعضها بمسألة المفهوم، ومظاهر تلقيّه في الثقافة العربية المعاصرة، وبعضها الآخر بواقع تحليل الخطاب، مستشهدين ببعض النماذج التي نعتقد أنها ممثله[1]، ويمكن سحبها على واقع تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة من خلال نماذج مماثلة.

يمكن الانطلاق، مبدئيا، وبغض النظر عن المحضن اللساني الذي نشأ فيه تحليل الخطاب عند الغرب، من أن التحليل المعاصر للخطاب في الثقافة العربية، ارتبط بظروف تاريخية استدعتها ضرورة تغيير نظرتنا لتراثنا بعد القطيعة التي حدثت بين العرب وخطاباتهم، نتيجة عقود طويلة من الهيمنة الاستعمارية، ويمكن أن نربط تبلور هذه النظرة، في الجزائر مثلا، منذ أن بدأ المفكر مالك بن نبي منذ أربعينيات القرن الماضي يفكر في خطاب الثقافة الإسلامية، ويستنبط منها مسالك تثوير الطاقات المعطلة لدى المسلمين، وتجاوز ما سماه "القابلية للاستعمار"، ولقد كانت الظاهرة الخطابية القرآنية عنده فضاء لتقديم وعي جديد بالخطاب، وبالثقافة العربية والإسلامية من داخل المنظومة الثقافية الإسلامية ذاتها.

وامتد هذا الوعي، على الرغم من المقاومة الثقافية التي طالته، إلى مثقفي الحركة الوطنية على اختلاف مشاربهم السياسية والأيديولوجية واللغوية، ولم تصبح هذه النزعات محل استقطاب، إلا مع محمد أركون الذي يعد نموذجا رائدا في

* أستاذ السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

مجال تحليل الخطاب الديني، ويمكن اعتباره أحد الذين استوعبوا كيف يكون عليه منطق تحليل الخطاب، وعلى الرغم من المسحة الأيديولوجية البادية في مشروعه، فأنه استطاع أن يؤسس مدرسة في تحليل الخطاب، تنطلق من نقد المقاربات السابقة التي صنفها إلى مقاربات لاهوتية تستسلم للمقدس وتخضع للأفكار السابقة، وغالبا ما تقوم بالتبرير وليس بالتحليل المستقل، وتتمثل في كل التفاسير التي يطلق عليها تسمية القراءة اللاهوتية، وكذلك المقاربات التاريخية التي تتمثل في الدراسات الاستشراقية، ويرى أنها دراسات جافة بعيدة عن روح النصوص، ويطلق عليها الإسلاميات الكلاسيكية، ومن هنا يؤسس لمقاربته نهجا أطلق عليه الإسلاميات التطبيقية، وهي مقاربة تستفيد من معارف شتى كاللسانيات والسيميائيات، والانثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، وتحليل الخطاب عند ميشال فوكو في حفرياته للمعرفة. ويعتقد محمد أركون أن الظاهرة الدينية ظاهرة مركبة لا يمكن للقراءة اللاهوتية ولا القراءة التاريخية أن تقاربها بشمولية. إنها ظاهرة فيها ما هو مقول وما هو مضمر وما هو فوق القول وما يحتاج إلى تأويل وتحليل وتفسير؛ ولذلك اعتمد على مجموع المعارف المعاصرة واتخذ منها عُدة إجرائية لمعاينة الخطاب الديني.

إن هذه التجربة في تحليل الخطاب، ينبغي الإفادة من معطياتها في تأسيس الوعي بتحليل الخطاب في الثقافة العربية، ليس باعتباره مجرد تحول في الإجراء بقدر ما هو تعبير عن فكرة مرتبطة بالتحول الذي شهدته المعرفة والدراسات الإنسانية من البحث في البعد الإنساني والميتافزيقي إلى البحث في البعد المادي، أي التحول من البحث في الأفكار الذي احتكرته الفلسفة والبحث اللاهوتي والنقد القيمي، وتاريخ الأدب إلى البحث في اللغة باعتبارها الوسيط الحامل لهذه الأفكار، ومن ثم التحول من القيمة إلى الأداة، وذلك بغض النظر عن المقاصد المرتبطة بكل اتجاه وأحيانا بكل محلّل.

## ١-إشكالية المفهوم

ليس غريبا أن يشكو النقاد ومحللو الخطاب في الغرب، على تعدد مشاربهم المعرفية، وانتماءاتهم الأيديولوجية، وتوجهاتهم الجمالية من صعوبة التوصل إلى مفهوم محدد لتحليل الخطاب. فالمتمعن في المقدمات النظرية التي يقدمونها في صورة بيانات شارحة، لمنظومة المفاهيم والآليات الإجرائية التي يعتمدونها في التحليل، يلاحظ أنهم يشتكون من صعوبة التوصل إلى تحديد دقيق لهذا التخصص الجديد بوصفه اصطلاحًا، والقديم بوصفه نشاطًا إنسانيًا تم اعتماده منذ أن بدأ الإنسان يهتم بما يقوله الآخرون أو يكتبونه، ويسعى إلى ضبط آليات الكلام، والوصول إلى طرائق إنشاء الأقوال، وطبيعة المنشئين لها، من أجل الوصول إلى فهمها وتأويلها، وكل ذلك من أجل تواصل أفضل، مع الإشارة إلى أن الغرب لا يهمّه كثيرا تحديد المصطلح بقدر ما يهمّه إنجاز تحليل مهما كان مغايرا، وقد بات واضحا أن الاتفاق آخر ما يبحث عنه الغرب؛ لأنه يرى فيه انطواء على فاعلية واحدة لن تكون بالضرورة قادرة على الإحاطة بتنوع الخطابات.

ومن هذا المنطلق، ليس غريبا أيضا أن يعد أرسطو أوّل محلل للخطاب، حين سعى في فن الشعر إلى تقديم توصيف نظري لأنماط الخطابات آنذاك، وتوصل إلى رصد معايير الجنس النموذجي المتمثل في المأساة، واتخذ من خطاباتها مجالا لضبط مجموعة من المعايير التي تعبر عما يجعل من الأدب أدبا، أو ما سمي بفن الشعر. وليس غريبا أيضا أن يحفل هذا النشاط الإنساني بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي تراوحت بين النقد والنظرية.

ممّا لا شك فيه أن فلسفة اللغة، ولسانيات النص، ولسانيات التلفظ كانت - وبمنظوماتها المفاهيمية المختلفة - قد أسهمت في هذا الانفتاح، ولم يعبر هذا الانفتاح عن توليفة مفتعلة، بقدر ما عبّر عن حاجات معرفية لدراسة الظاهرة اللغوية في أثناء الاستعمال، ولما كان استعمالها مرتبطا هو أيضا بقيم ومقاصد وأحاسيس توجه استعمال اللغة، حتى تتجلى في خطاب منسجم قابل لأن يصل إلى المتلقين والتأثير فيهم بإقناعهم، ودفعهم إلى تغيير سلوكهم ومواقفهم، فقد كان من الطبيعي، أن يصطدم منظروه بهذه الحركية وهذا الثراء وهذه التبادلات التي يتم توجيه التخاطب من خلالها، ومن ثم تتسع التعريفات مع كل نمط من أنماط الخطاب، وتبرز معايير جديدة مع كل تحليل؛ بحيث أصبح المتتبع لما كتب في تحليل الخطاب يشعر بنوع من التداعي الذي تثيره الخطابات فتسم التحليل بميسمها، ويتضاعف التداعي إذا كان الخطاب تخييليًا.

إن المتأمل في الأسس المعرفية الأساسية التي أسهمت في تحليل الخطاب بوصفه تخصصًا جديدًا، ليدرك، ومع قليل من التأمل، أنه - من جهة - نتاج مراجعات للتراث الفكري الغربي، الذي لم ينقطع، ومن جهة أخرى، هو نتاج الوعي بالنص الذي نتج عن ثورة اللسانيات؛ حيث تم استبدال مصطلحات جديدة، بأخرى قديمة، وتحويل مجالات معرفية معينة وإحيائها وتشغيلها، ليعاد إليها الإشعاع الذي ذهب منها، فقد قام فان دايك في بحوثه عن علم اللغة النصي منذ مطلع السبعينات بتحويل البلاغة إلى نظرية للنص، حتى وصل هذا الباحث، إلى أهم نتائج دراسات الأبنية النصية الكبرى وتماهيها مع البحوث البلاغية[٢]، كما كانت نتائج فلسفة اللغة والتداولية تحويلا للوظيفة الاجتماعية للغة، إلى نظرية الفعل الكلامي، وقوانين GRICE غرايس في التخاطب، كانت تحويلا للقوانين الأخلاقية في التعامل، ونظرية التلفظ تحويلا لبلاغة الإقناع، وهكذا لم يكن تحليل الخطاب إلا صيغة من المراجعات والتحويلات التي تم استثمار تراث بلاغي بأكمله من خلال علم اللسان، ولذلك ليس غريبا أن ترتبط دلالة البلاغة الجديدة عند لوتمان Lotman بوصفها مجموعة من قواعد تركيب الخطاب على المستوى الذي يتجاوز الجملة، وهي علم يدرس أنماط المعاني البلاغية المنقولة، أو ما يطلق عليه بلاغة الأشكال والصور، و علم يبحث في العلاقات الداخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية، ومعنى هذا أن البلاغة المعاصرة لا مفر من أن تكتسب تقنياتها التحليلية، ويكون مجالاها النصوص، ولذلك يعلن فان دايك أن البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص[٣] أو تحليل الخطاب.

ومن هنا تتعذر الإحاطة بنظرية موحّدة لتحليل الخطاب الذي يخضع في الغرب لتوجيهات متنوعة، أسفرت عن اتجاهات مختلفة أصبحت أحيانا تنسب إلى أصحابها، فتحليل المدرسة الفرنسية ليس بنفس طريقة الألمان أو الانجلوساكسون، حيث يسعى كل واحد لكي يوظف مصطلحات ويستأثر بمفاهيم، ويسعى إلى الترويج لها وعولمتها. بل إن الخطاب ذاته، الذي يعد المفهوم الأساس والموضوع المركزي لتحليل الخطاب، لم يتفق محلّلوه أنفسهم حول تعريف له، وتعكس التقابلات التي وردت في المعجم الموسوعي لتحليل الخطاب تعذر الضبط، فهم إما أنهم يعرفونه بالتقابل بين مصطلحات أخرى مثل التقابل بين الخطاب واللغة أو الخطاب والجملة أو الخطاب والملفوظ، أو يعرفونه من خلال الخصائص التي تميز تحليل الخطاب، انطلاقا من الأبحاث المنجزة فيه، وهي أبحاث متداخلة الاختصاصات، ومتأثرة بشكل كبير بالدرس التداولي، وقد بلورت تصورا للخطاب يرى Dominique Maingueneau مانغونو أنه عرض لتغير في الطريقة التي يتم إدراك اللغة

بواسطتها، وتتمثل في أن الخطاب - واستنادا إلى تصور مانغونو - يفترض تركيبا أشمل من الجملة، وأنه موجه، وأنه شكل من أشكال الفعل، بوصفه صورة من صور النشاط الاجتماعي، وأنه قائم على التفاعل، وبخاصة في الحوارات، وأنه لا يمكن تصوره دون سياق، وذات تستعمله، وتحيل عليه الضمائر الموجودة فيه، كما أنه محكوم بمعايير مثل أي سلوك اجتماعي، وهو لا يعطي التبرير لتقديمه على الوجه الذي تم تقديمه به من خلال الأعراف الاجتماعية، وأنه مأخوذ ضمن تداخل الخطابات، خصوصًا أن لكل جنس خطابي طريقته الخاصة في ربط العلاقة بين الخطابات المنتمية إليه، ومجرد كون الخطاب منتميا إلى جنس معين يقتضي ربطه بغيره من الخطابات المندرجة ضمن نفس الجنس(٤).

إن المتأمل في هذه الخصائص التي استنبطها مانغونو من أبحاث تحليل الخطاب في فرنسا، لتدل دلالة واضحة أن مفهوم الخطاب ليس معطى قبليا، فهو ينمو بالتدريج وبحسب الخطابات المحللة، والتي تعبر عن فعل اجتماعي أي تكون مرتبطة بمقامات اجتماعية معينة، وتحيل إلى سياقاتها التي لا يمكن أن تفسر إلا بالاستناد إليها، وأن هناك شرطا تجنيسيا لا يتم إدراك الخطاب إلا من خلال موضعه فيه، وهذا يعني أن توجه تحليل الخطاب تحكمة مؤسسة الثقافة التي ينتمي إليها المحلل والخطاب في الوقت ذاته، وإنها تعكس منظومة معرفية قائمة على تصور نظري للخطاب لا يمكن إدراك أي خطاب إلا في إطارها، وفوق كل هذا، فإن خصائص تعريف الخطاب ارتبطت بنتائج تحليله، ونتائج التحليل تلك هي التي أسهمت في تشكل المنظومة التصورية لطبيعة الخطاب في مجتمع معين.

إن تحليل الخطاب في الغرب اليوم، ينحو منحى معرفيا، ليس لأنه يوظّف علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، ولكن لأن ثمة وعيا بأن "هناك قدرا هائلا من البحوث عن عدد من المؤثرات العقلية في إنتاج الخطاب وفهمه، وغالبا ما نكون قادرين فقط على معرفة ماهية هذه المؤثرات، وكيفية عملها عن طريق فحص كيف يكون لشروط تجريبية خاصة، في تجربة ما مثل : الظروف، والبيانات، والمهام، وغيرها، تبعات على طريقتنا في الكلام، أو فهم الخطاب"(٥)، فالمقاربة الفرنسية مثلا، تحتكم إلى تصور مركب؛ لساني نصي، تداولي بلاغي معرفي "يكشف عن تعدد وتنوع في مجال البحث والدراسة في مجال تحليل الخطاب، ويذهب بعض المنظرين إلى التمييز بين لسانيات الخطاب وبين تحليل الخطاب انطلاقا من أن لسانيات الخطاب هي تخصص نظري يضم بعض التخصصات التطبيقية المندرجة فيه ومن بينها تحليل الخطاب ونظرية الحجاج والتحليل التحاوري والتحليل النقدي للخطاب وغيرها من التخصصات التي تباشر عملية التحليل استنادا إلى مرجعية نظرية والتعبير عن هذه المرجعية بلسانيات الخطاب، هو تعبير عن مجموعة من المسلمات النظرية والمنهجية التي تتجاوز فيها تخصصات فرعية معيّنة، ويتعلق الأمر بإدخال مفاهيم المقام والقصد والاستعمال والفعل والتماسك والانسجام والاستدلال في الدراسة اللسانية(٦).

ويفسر الباحث محمود طلحة هذه الوضعية حول المرجعية النظرية على أنها دليل على حيرة إبستيمولوجية تكتنف مقترحيها، ومن هذه النقطة كما قال تظهر الوضعية الحرجة التي مازال يعيشها تحليل الخطاب نظرا لاختلاف المشارب التي أدت إلى تبلور التخصص معرفيا ومنهجيا(٧).

والحقيقة إن إيعاز محمود طلحة هذا التنوع إلى حيرة منهجية لا يمكن التسليم به، اللهم إلا إذا كان مرتبطا بمنظومة فكرية تقوم على استيراد الأفكار وليس على إنتاجها مثل الثقافة العربية المعاصرة، التي تتخبط في حالة من التلفيق المعرفي والمنهجي، وصراعات أيديولوجية تعكس ما سماه مالك بن نبي

الفراغ المفهومي، الذي يعبر فعلا عن تيه معرفي ومنهجي مركب، في حين لا يعكس هذا التنوع في الاتجاهات سوى خروج من النسقية المغلقة التي رهن المنهج العقلية الغربية إليها باسم الدقة والموضوعية والعلمية، والسعي إلى إعادة الاعتبار للسياق، وبدائل أخرى للتحليل تحترم المفهوم الحقيقي للتواصل الذي تقوم عليه الممارسة الخطابية وحوار الأفكار والعقول في ظل نسقية مركبة تتجاوز التجزيئية ، وهي السياق الذي نشأ فيه هذا التوجه، البين تخصصي Interdisciplinary Study والتي تدل عليه مبادئ ما يسمى بالفكر المركب في الثقافة الغربية المعاصرة والتي أجملها إدغار موران Edgar Morin فيما يلي:

١- إنه الكمية القصوى للتفاعلات وللتداخلات والارتدادات بين عدد كبير من الوحدات، والرموز، والمصطلحات، والمفاهيم، والمناهج، والنظريات، والرؤى، ...

٢- إنه الحوارية بين الاستقرار والاختلال والتنظيم.

٣- إنه قراءة في تكامل وتصارع اليقين واللا يقين، الواحد والمتعدد، الجزء والكل، الثابت والمتحول، المستقر والدينامي، الحتمي والصدفوي، المعروف والممكن.

٤- إن فكرته الأساسية لا تكمن في القول بأن جوهر العالم معقد، وليس بسيطا، وإنما القول بأم جوهر العالم، (وعلى غراره النص والخطاب) غير قابل للتمثل.

٥- إن أفقه دائما هو إدانة ميتافيزيقا النظام، وميتافيزيقا رفض النظام أيضا[٨].

نشأ تحليل الخطاب، وتطور في ظل هذه الحالة المعرفية التي وضح موران أهم مبادئها، ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا لم يستطع الغرب ضبط حدود لتحليل الخطاب؛ لأن الخطاب نفسه، وهو في هيئاته المختلفة التي يفرضها استعمال اللغة في وضعيات معينة ووفق شروط تخاطبية مخصوصة، ترتبط بالمتكلم، لا يمكن أن تدرس من وجهة نظر واحدة، الأمر الذي يفرض تغير المواقع في دراسة كل جانب من جوانبه، وتغيير المواقع هذا يقتضي اللجوء إلى اللسانيات في توجهها الاجتماعي وإلى الحجاج، ونظرية الحوار، وغيرها من المعارف التي تتكاثر وتتحول يوما بعد يوم نتيجة المعرفة المركبة التي أشار إليها موران، وهذا التنوع والاختلاف الذي وسم التفرعات التي نتجت عن المدرستين الفرنسية والأنجلوساكسونية، والتي خلفت اتجاهات متنوعة ومختلفة، توحي بأنها متناقضة أحيانا[٩]. وعلى هذا الأساس تم تجاوز الحديث عن تعريفات الخطاب التي توازي بين الخطاب والكلام، أو تجعله متوالية من الجمل، أو في مستوى أعلى من الجملة، ليصبح الحديث عن ممارسة اجتماعية تواصلية تخضع في طريقة إنشائها إلى ظروف خارج لغوية، وتتحكم فيها قيم ومقاصد مؤسساتية، الأمر الذي يفرض، منظومة إجرائية تستجيب لكل هذه العناصر، ولأهداف الدراسة، ومقاصد المحلل. ولم تكن اصطلاحات لسانيات النص، أو حتى لسانيات الخطاب كافية للتعبير عن هذا التحول في فهم الخطاب، وتصور الإجراء، فراح المصطلح الجديد "تحليل الخطاب" يأخذ من النظريات المختلفة المجاورة للسانيات ما يعبر عن الوظيفة الجديدة التي سيضطلع بها الدارسون، مثل: نظرية التلفظ، ونظرية جاكوبسون التخاطبية، وبعض الدراسات الخاصة بالمحادثات، وإثنوغرافيا التواصل، واللسانيات الاجتماعية، والمقاربة التفاعلية بفرنسا وسويسرا، وحوارية باختين وغيره[١٠].

وهو تقريبا المنحى نفسه الذي سار عليه تحليل الخطاب من وجهة نظر المقاربة الأنجلوسكسونية التي تجمع بين التحليل اللساني للخطاب، وتطعيمه بمفهوم الانسجام والمقاصد ودور السياق في إنتاج وتأويل الملفوظات، ذلك أن ما يلفظ وما يقصد وما

يفعل، موجّه بعلاقات من بينها: مقاصد المتكلمين، والاستراتيجيات الوضعية في صياغة المقاصد حتى تكون مقبولة، والمعاني والوظائف التي تأخذها الأشكال اللسانية داخل سياقاتها، وخصائص أنماط الخطاب (الوصف، السرد، العرض)، والسياق الاجتماعي مثل: الذوات المشاركة، وعلاقاتها، وهيئة المقام، والمحيط، والإطار الثقافي للأفكار، والأفعال(١١).

والواضح من خلال توجه هاتين المقاربتين على الأقل فيما وصل إلينا لحد الآن، أن هناك نقاطا مشتركة تبدأ من اللسانيات البنيوية وتنتهي إلى التداولية المعرفية، ولذلك ليس غريبا أن تجنح بعض اتجاهات تحليل الخطاب إلى علم النفس المعرفي، مثلما هو الأمر لدى مانقونو، أو علم الاجتماع لدى بورديو، كما أنه ليس غريبا أن يتوازى نشاط تحليل الخطاب في مختلف اتجاهاته بنقاشات وانتقادات ومراجعات تنم عن سعي دءوب للبحث عن طرائق أفضل تضمن الإحاطة بالخطاب بمختلف أنماطه، ومثال ذلك اعتراضات مانقونو على نظرية الملاءمة التي تقوم على تأويل الملفوظات استنادا إلى السياق، والتي تبناها موشلر وآن روبول، واعتراضات هذين الأخيرين على الخروج عن الملاءمة التي تقتضي سياقا مرتبطا بالخطاب. الأمر الذي يؤكد أن مجال تحليل الخطاب في الغرب أتاح للباحثين مختبرا للمراجعة، والإبداع، والتجاوز المعرفي، والحراك المنهجي، الذي ليس سوى حراك الفكر الغربي في علاقته بتاريخه وحاضره ومستقبله وعلاقاته بنا وبغيرنا، من خلال التأمل في خطاباته، وذلك لتحقيق مقاصد وأهداف تنتمي إلى مجاله التداولي.

## ٢- تلقي تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة

إذا كان كل من مصطلحي الخطاب، وتحليل الخطاب خاضعين في الغرب، لهذه الحركية المعرفية، مما أعاق الباحثين والمهتمين على إيجاد تعريف موحد لهما، فإن تلقيهما في الثقافة العربية المعاصرة، لم يخل هو الآخر من التباس شأن بقية المصطلحات التي وردت إلينا وارتبطت بمختلف المدارس والتخصصات، وتطور مجال اهتمامها وطبيعة المدونات محل الدراسة، هذا إضافة إلى تداخل المعارف الأخرى التي أسهمت بطريقة أو بأخرى في تحويل المفاهيم والمصطلحات.

فقد تأرجح تعريف الخطاب مثلا بين كونه أكبر من الجملة، وكونه نصا أضيف اليه السياق، وعدّ مرادفا للكلام المقابل للغة، بمفهوم دو سوسير ونظر إليه باعتباره اللغة في حال الاستعمال، أي اللسان المسند إلى ذات متكلمة(١٢)، ليصبح مفهومه عاما يحوز مجموعة من العناصر السيميو-تداولية، لسانية وغير لسانية، ولا يمكن الإحاطة به إلا بكونه طريقة للقول في علاقاته بكل الملابسات الخارجية المرتبطة بعناصر التخاطب من متكلم، ومخاطب، وسياق، وظروف تلفظ، ومقاصد. وهذا يعني أنه نظر إليه، "بالنظر إلى ما يميّزه بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغض النظر عن رتبته ... لأنه الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معيّن في مقام معيّن"(١٣).

وأمام هذا الاختلاف والتنوع الذي انطوى عليه مفهوم الخطاب، لم يجد العرب - وخاصة - في ظل الافتقار الواضح في التنظير، وهيمنة التمرن في التطبيق من خلال استثمار المناهج المختلفة، لم يجدوا سوى العودة إلى التراث وتقصى هذا المفهوم في القرآن الكريم والمعاجم العربية، فاستعانوا بمادة لغوية واصطلاحية، نجدها مكررة في معظم الدراسات التي تطرقت إلى مفهوم الخطاب أو تحليل الخطاب؛ مثل: الإشارة إلى الجذر اللغوي لكلمة خطاب في لسان العرب، أو المصطلح في

القرآن الكريم، ولذلك لم يتردد الباحثون في توظيف مصطلح الخطاب واستبداله بمصطلح النص أو البنية التي شاعت مع النقد البنيوي، وأصبح هذا المصطلح مكرورا في مجموع الكتابات مصحوبا بتوصيف يرتبط بنمط الخطاب أو جنسه كالخطاب الروائي، والخطاب الشعري، والخطاب الصوفي والخطاب التعليمي، وقس على ذلك ما له علاقة بموضوعات الخطابات.

اعتقد النقاد واللسانيون العرب أن هذا المصطلح يرتهن إلى مجموعة من المعايير والقواعد التي أسست لجهاز معرفي، ظل العرب مقيّدين به، على الرغم من التأثر بالغرب، هذا الجهاز المعرفي لم يكن سوى أفق الانتظار الذي استقبلوا به مفهوم الخطاب وغيره من المفاهيم والمصطلحات الأخرى، فكان هذا الأفق وسيلة في توجيه فهم العرب لمصطلح الخطاب وتحليل الخطاب، وخصوصًا أنهم وجدوا في المادة التراثية الكثير من التعريفات والأفكار التي ترتبط بالعملية التخاطبية وبمقتضى الحال، مما تزخر به كتب البلاغة والنقد، وعلم الأصول، والتفسير وغيرها، دون اعتبار جاد لمفهومه الغربي، ولا بذل جهد في تمثل التحول المعرفي والأسس الإبستيمولوجية المضمرة التي ساهمت في هذا التحول المعرفي من الفكرة إلى اللغة ومن القيمة إلى الأداة، وخاصة في ظل ظهور ما سمي بدعوات "الموت" وتهميش مباحث القيم والجمال والأخلاق في الفلسفة، وجعل اللغة موضوعها الأثير. وقد ظهر هذا التحول واضحا في الفلسفة من خلال التحول من الأيديولوجي إلى الإبستيمولوجي، وكان له الأثر البالغ في بلورة نشاط تحليل الخطاب في الفكر العربي لدى كل من محمد أركون وحسن حنفي ومحمد عابد الجابري.

كما أن التراث العربي البلاغي، وعلم الأصول والتفسير لم يكونا إلا تحليلا للخطابات، تم تفقد طرق القول فيها، وآليات إنشاء الخطاب اللغوية والوسائل البلاغية المستعملة للتأثير والإقناع، بوصفها مكونات الخطاب ذاته، لأن الخطاب ليس سوى استعمال للغة في وضعيات مختلفة للتبليغ وإقامة التواصل، ولم يكن مصطلح الخطاب غائبا، مثلما نلاحظه في المنظومة الاصطلاحية لدى علماء الأصول الذين تحدثوا عن الخطاب، وأنواعه. وكانت هناك منظومة اصطلاحية تقابل فيها بعض المفردات وتوازي مفهوم التحليل كمصطلح التفسير، والتأويل، والشرح، وغيرها، كما لم يكن مفهوم الخطاب، بعيدا عما كان يتداول من مفاهيم تعبر عنه دون أن تسميه، كالكلام والقول، والعبارة، والنص، والحديث، ومتمماته كالسياق والقرينة والمقام والمناسبة والسامع وغيرها من منظومة المصطلحات التي تم تثويرها مع الثورة اللسانية المعاصرة من خلال اتجاهاتها الاجتماعية والتواصلية والنفسية والوظيفية والتلفظية، والتي أسهمت كلها في ظهور هذا المصطلح عند اللساني البنيوي هاريس، تعبيراً عن الرغبة في تجاوز الطريقة والموضوع، بل وكانت تعبيرا عن توجه عام ساد قبل اللسانيات نفسها، نتيجة تلك الفجوة الكبيرة التي كرستها نظرية الأدب التقليدية وتاريخ الأدب بين النص والمتلقي الذي خفت اهتمامه بطرق استعمال اللغة، فتضاءل من ثمة الوعي بمكونات اللغة والأسلوب والتصوّر الصحيح للتواصل اللغوي. والتفاعل الاجتماعي الذي يقوم أصلا على استعمال اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية. وكانت المشارب التي تغذت منها اللسانيات، والتوسعات التي لحقتها، والمعارف التي أسهمت في نشأة مختلف نظرياتها، كانت كفيلة بتوسيع مفهوم الخطاب وطرائق تحليله، وتبلور تحليل الخطاب بالصيغة المنفتحة التي يتداول بها، إلى حد استعصى فيه تحديد مفهوميهما لدى الغرب، وانتقل هذا الاستعصاء إلى الثقافة العربية؛ حيث تكررت عناوين مشابهة لتلك التي وضعها الفرنسيون، كتحليل الخطاب السردي،

والتحليل البنيوي للنصوص، وتحليل الخطاب الشعري، والتحليل السيميائي للنصوص، وغيرها. وهذا الأمر كان نتاج رغبة معرفية في اللحاق بالتطور السريع لطرائق تحليل الخطاب لدى الغرب.

والحقيقة أن التراث العربي النقدي والبلاغي، قد وجه بثرائه، واتساع مجالاته وتداخل أنساقه، وتفاعلها، طريقة فهم هذا المصطلح واستثماره، فكان يكفي أن تربط عبارة تحليل الخطاب بمدونة تراثية أو بعالم معين لنكون قد استوفينا شروط الاندماج في منظومة تحليل الخطاب الغربية. وبعد ما تبين للنقاد المعاصرين أن علماءنا لم يمكنهم التفكير في البلاغة ولا في النقد خارج مفهوم التحليل كالشرح والتفسير، كما لم يكن الأساس التصنيفي لأنواع الخطابات الشفوية والمكتوبة بغائب عنهم، ما يعني أن المعايير الأساسية التي ارتبط بها تحليل الخطاب عند الغرب كانت متوفرة، كمفهوم المقام، والسياق، والقرينة، والإشارة، والتلفظ، والحجاج، والتفاعل وغيرها، لم يكن من العسير عليهم، استثمار مصطلحات تحليل الخطاب الغربية وتكييفها وفق المصطلحات التراثية، سواء من أجل استثمارها في تحليل النصوص، أو محاولة الاستفادة منها لتأسيسات نظرية سواء ارتبطت بالمسألة التجنيسية كما هو الحال في السرديات النظرية عند محمد القاضي في تنظيره للخبر وتجنيس السرد لدى سعيد يقطين، أو كان ذلك لاستنطاق النصوص التراثية كما فعل عبد الفتاح كليطو وعبد الملك مرتاض. أو عند البلاغيين والنحويين وعلماء الأصول، وكما عند المتوكل، وحمادي صمود، وعبد الرحمان الحاج صالح، ومسعود صحراوي، أو في التصوف كمنصف عبد الحق وآمنة بلعلى وفي تجنيس أنماط الخطابات مثل عبد الله العشي، وغيرهم من الباحثين الذين حاولوا بطريقة جلية أو مضمرة أن يستقصوا في المدونات المدروسة نظرية كانت أو إبداعية، ما تمت الدعوة إليه منذ أن أسس هاريس لتحليل الخطاب، ويتعلق الأمر بغرضين اثنين، أولهما: السعي إلى تجاوز الدراسة التجزيئية المرتبطة بالجملة، والثاني: يفسّر العلاقة بين استعمال اللغة والثقافة، وهو ما دعا إليه هاريس بقوله: "يمكن أن نتصور تحليل الخطاب انطلاقا من ضربين من المسائل، هما في الحقيقة أمران مترابطان، أما الأول، فيتمثل في مواصلة الدراسة اللسانية الوصفية بتجاوز حدود الجملة الواحدة في نفس الوقت، وأما الثاني، فيرتبط بالعلاقة بين الثقافة واللغة "أي العلاقة بين السلوك اللغوي والسلوك غير اللغوي"[١٤]، ولذلك لم يكن الأمر صعبًا على من أرادوا أن يؤصلوا لتخصّص يضاهي تخصّص تحليل الخطاب الغربي فوجدنا محمد الشاوش الذي لم يجد صعوبة في تمثل التصور الغربي لتحليل الخطاب واستنطاق التراث العربي، وتكييفه، أو محاولة استنبات مجال عربي خاص بتحليل الخطاب العربي الذي عثر عليه في النظرية النحوية العربية، على الرغم من أن مصطلحي النص والخطاب جاءا متجاورين في العنوان وأن تحليل الخطاب وهو العنوان الرئيس، جاء متبوعًا بعنوان فرعي هو تأسيس علم النص، وصدر كتابه بفصل عن منزلة النص في بعض النظريات اللسانية التي يسجل غياب مصطلح النص فيها، إلا في استثناء بسيط لدى هيلمسلاف ما يعني أنه كان يرى أن المصطلحين شيء واحد، محاولا الجمع بين المقاربات الفرنسية والألمانية والانجلوساكسونية، وعدَّ بداية علم النص هي بداية الخروج عن نحو الجملة، واستشهد بعدد من الأعمال التي صنفت تحت عنوان علم النص وتحليل الخطاب مجتمعة ما بين ١٩٧٨و ١٩٩٠ التي قاربت ٢٩٨ عملا. وبعد ما يقارب المائتين من الصفحات حول منزلة النص في النظريات اللسانية الغربية، يلج إلى التراث العربي، ليدلل من خلال استقصاء جاد ودقيق أن كثيرا من تسميات علماء العربية للظاهرة النصية، ينسجم مع مصطلحات

لسانيات النص الغربية، ليكون الجزء الأول مقدمة للتأصيل الذي قام به في الجزء الثاني كاشفا الأبنية الخطابية المتجاوزة للبنية العاملية، أو المسائل الخطابية الكاشفة عن بنية الخطاب ودور الأبنية الدلالية في تحقيق الروابط الإحالية، وينتهي إلى نتائج لو استثمرها محللو الخطاب العربي لما وقعوا في حالة التيه التي وضعتهم فيها النظريات الغربية، مؤكدا أنه وجد الأمور على غير ما كان يتصور، فقد وجد القديم محتويا على الجديد، بل محتويا على ما لا يوجد في الحديث، و"وجدنا الجديد محتويا على القديم، بل ولا يكاد يحتوي غير المسائل والنتائج التي توصل إليها القدامى، وكانت عناية النحاة بتحليل الخطاب متجذّرة متأصلة في الجهاز النظري الذي استنبطوه واتخذوه منوالا لهم، وهو تجذّر تشهد عليه قوة الأصول، والقواعد وشمولها واتساع مجالها"(١٥).

وإذا كان محمد الشاوش قد استنبط النظرية المتكاملة للخطاب وتحليله من النحو العربي، في علاقته بالبلاغة، فإن مباحث تراثية أخرى ألهمت بعض الباحثين في البلاغة والأصول ونقد الشعر وغيرها، لو التفت إليها الباحثون في تحليل الخطاب، لحمتهم من كثير من المعوقات التي تعترض اليوم تحليل الخطاب العربي. وخصوصًا أن البحث في تحليل الخطاب يستوجب بالإضافة إلى التأسيس للنظريات استنادا إلى المادة التراثية، هو، أيضا وبالقدر نفسه، بحاجة إلى سياسة في تصنيف الخطابات Typologie Des Discours التي تعد اليوم عند الغرب إستراتيجية بحثية تسير جنبا إلى جنب مع تحليل الخطاب، وهي توفر لمحللي الخطاب التصنيف والتوصيف والتجنيس مما يسهل عليهم عمليات التحليل واستنباط المفاهيم، ومثال ذلك ما قام به J.M.Adam الذي حمل على عاتقه عملية التصنيف، يتخذ منها محللو الخطابات مرجعا، يوفر لهم الوقت والجهد في متابعة الكم الهائل من الخطابات التي يتم إنجازها كل يوم وفي جميع المجالات، ومن الأمثلة القليلة في الثقافة العربية، الإنجاز الذي قام به الدكتور عبد الله العشي في مجال تصنيف الخطابات، في كتابه الموسوم بـ "زحام الخطابات" فهو - حسب علمنا- أول كتاب عربي يقوم بعملية تصنيف الخطابات في اللغة العربية، لأنه ينطوي في إطار اقتراح تصنيف خطابي، وليس أجناسي مثلما فعل سعيد يقطين مثلا في مقترحه التصنيفي للسرد العربي، مستثمرا افتراحات التصنيفات الغربية، وخاصة تصنيفات جيرار جنيت، أما زحام الخطابات، فلم يقم تصنيفه على مقولات ثابتة، وإنما حدده في شكل منظومات خطابية منفتحة على مختلف الأشكال والأنماط، التي تتحدد أساسا، بمعايير المتلفظ وطبيعة الخطاب، والوضعيات المقامية التي تضمن التحول داخل المنظومة الواحدة، مما يسمح بدخول أصناف أخرى مبتدعة، وغيرها من الأشكال الطبيعية التي تنضوي تحت اسم الخطاب، على الرغم من أنها خطابات نقدية في أساسها، وقد جعلها في سبع منظومات، مؤكدا من خلال هذه الصنافة أن تحليل الخطاب لا يمكن أن يتطور، في ظل غياب التنظير، ولذلك فمقترح عبدالله العشي، يمكن اعتماده، في استنباط مقترحات إجرائية، تفيد في تحليل الخطابات، ومن هنا، فتصنيفه، واقعي وشامل. أما كونه واقعيا؛ فهذا لأنه لم ينطلق من مفاهيم مجرة غربية للتصنيف، وإنما انطلق من الخطابات ذاتها وما شاع في الثقافة العربية منها، وأما كونه شاملا، فلإمكانية استيعاب هذه المنظومات جميع الأشكال والأصناف، بعيدا عن التيبولوجيات الغربية.

ويمكن تلخيص مقترح العشي التصنيفي في المنظومات الآتية:

١- منظومة الخطابات النظرية وتشمل: البيان، والنظم، والمنظومة.

٢- منظومة الخطابات الحوارية وتشمل: المناظرة،

والحوار، والتعقيب، والمحاورة.
٣- منظومة الخطابات الشارحة وتشمل: الشرح الوصفي، والشرح الإبداعي، والنص الشارح، والتحقيق.
٤- منظومة الخطابات السردية وتشمل: القصة، والخبر، والترجمة، والسيرة، والمقامة.
٥- منظومة الخطابات الضمنية وتشمل: الاختيار الشعري، والتوليف، والنص المترجم.
٦- منظومة الخطابات الشخصية وتشمل: الرسالة، والوصية، والتقريظ، والتصدير، والشهادة، والتجربة.
٧- منظومة الخطابات التصنيفية ومنها الفهرس والمعجم.(١٦)

والملاحظ على هذا التصنيف أنه خاص بالخطاب النقدي، وقد شرح كل نوع ومثل له، وفكّك كل إشكال قد يقع في فهم هذا المصطلح أو ذاك، أو ما يوحي به التداخل في المفهوم، وأشار إلى إمكانية دخول خطابات أخرى معه.

يقوم الكتاب - إذن - على تصنيفين داخل تصنيف؛ فهو تصنيف للخطابات بشكل عام وتصنيف للمنظومات الخطابية داخل التصنيف العام، ينطلق من الكيفية التي فكر بها العربي في المعنى، وأنتج الخطاب حول ذلك المعنى، ويبيّن مدى ثراء الأنماط والأشكال الذي ينمّ عن وعي فريد بالخطاب، لذلك يمكننا إدراج هذا الكتاب، ضمن نظرية للخطاب عربية خالصة، هي ما يجب أن يحتاجه محللو الخطاب لتطوير آلياتهم والخروج من التبعية، فقد قدم عبد الله العشي تصنيفا يضاهي ويختلف عما قدمه j. M. Adam جون ميشال أدام(١٧)، نظرا لاختلاف أهداف كل منهما، ففي حين انطلق أدام من الأجناس الغربية الكبرى وحاول أن يرد إليها بقية الأشكال والأنماط الخطابية الصغرى، اعتمد العشي على استقراء عام لكل الأشكال الخطابية الصغرى، وصنفها في منظومات كبرى، تشتمل بدورها على أنماط يمكن رد الأشكال إليها، وذلك لكي يبين أن لدى العرب طاقة لإنتاج النصوص تؤكد وعيهم بكيفية استعمال اللغة في الخطاب، وهذه التصنيف الذي وضعه، يمكنه أن يحدد المجالات التي اشتغلوا بها، ولذلك هو كتاب يندرج في نظرية الخطاب، وينطلق من تحليل الخطاب، ليؤكد من خلاله حقيقة ينبغي أن يتم الانتباه إليها، وهي أن البحث في الخطاب ينبغي أن يكون من تحليل الخطاب إلى نظرية الخطاب، لأنه لا فائدة من تحليل يكرر نفسه إلا إذا هدف إلى صوغ نظرية كاملة في الخطاب الذي يدرسه.

## ٣- الرد بتحليل الخطاب

ارتبط تحليل الخطاب في أغلب الدراسات العربية بالنصوص التراثية، وإذا سلّمنا أن المحللين انطلقوا من فرضية أساسية في هذا التوجّه، مرتبطة بالحاجة المعرفية لذلك، فما مبرر هذه الحاجة في علاقتها بتقديم تصور جديد لتاريخ الأدب العربي؟

لقد لاحظنا نزوعا للرد بتحليل الخطاب على الغرب الذي يعتقد أن العرب لم تكن لهم مناهج، والرد على فريق المتنكرين من العرب للتراث بدافع التحديث، وهذا الردّ في الحقيقة، ذو منزع أيديولوجي في أساسه؛ لأن السؤال المفترض طرحه، خارج هاجس الردّ أو الدفاع عن وجود هذا المفهوم في التراث، هو بالدرجة الأولى، والسؤال حول علاقة النصوص المعاصرة بتحولات الثقافة العربية: هل طرائق استعمالنا للغة في الأدب وغيره هي امتداد لتاريخ إنتاجنا وبالتالي هل هي جزء من التطور العام لتاريخنا الثقافي أم لا؟ غير أن الإشكالية الكبرى التي ارتبطت بأغلب الدراسات في تحليل النصوص التراثية، انتهت إلى تأويلات دينية وسياسية دون التساؤل إن كان الإبدال الثقافي العربي المعاصر يتم بواسطة الدين أو السياسة مثلما كان في القديم أم هو حالة تتجاوزهما؟ وهنا تطرح قضية ارتهان الأدب إلى المؤسسة، وهل

الأدب المعاصر لازال يرتهن إلى المؤسسة الدينية والسياسية، أم هو يشتغل خارجا؟

ومن هنا - أيضا - يمكن فهم السر في عدم مواكبة التحول في خطابات ثقافتنا المعاصرة، والوسائط المختلفة التي تروج لها وخاصة في ظل تكنولوجيات الإعلام والاتصال الجديدة، كالفيديوهات، والأقراص المضغوطة، واليوتيوب، ومحركات البحث التي روجت لخطابات أخرى دينية وسياسية، وأيديولوجية، جديدة كخطاب القوميات، كالأمازيغية وخطابات المهمشين وبروز خطاب المرأة خاصة، والخطاب الإشهاري، وخطابات لا حصر لها تعبر كلها عن ممارسات جديدة، ينبغي مواكبتها للتعرف على هواجسها ومطالبها وفهمها للواقع ومواقف المتكلمين بها ورؤاهم وتصوراتهم للقيم وللاختلاف والتعدد والهوية، وهي كلها يمكن أن تدفع في اتجاه تطور تحليل الخطاب، الذي يعبر عن وعي جديد بالواقع وبعلاقاتنا ببعضنا وبالأخر.

إن التسليم بأن الأدب أو الثقافة العربية المعاصرة لم يعودا يرتهنان إلى رأسمال خاص بالأمة العربية، يعكسه عدم تبلور اتجاهات واضحة المعالم في تحليل الخطاب على الرغم من ترويج بعضهم لمدارس قطرية تعبر عن مركزيات ضيقة، سياسية في أغلبها وعلى هذا الأساس، فإن تحليل الخطاب لم يتحقق بالنحو المطلوب بالصورة التي نجدها في الغرب، كما أنه لم يتبلور استنادا إلى القيم الثقافية العربية المعاصرة ومعطياتها الجديدة، ولذلك ارتبط في معظمه بنظريات أو أجزاء من مناهج معينة، ترتبط خاصة بتحليل الخطاب الأدبي، وتدل عليه عناوين تحليل الخطاب في ضوء الدرس السيميائي أو الشعري أو البنيوي، بل إن أغلب ما كتب وإلى غاية منتصف التسعينيات كان حول تحليل الخطاب السردي، استلهاما لنظرية غريماس في السيميائيات السردية التي هي إلى جانب كونها دراسة لشكل المعنى بوصفه شكلا، لا غير، فهي أيضا تحليل للخطاب، وقد استعمل هذا المصطلح استعمالا نمطيا مكررا، لم يساعد على تطور التحليل، فأصبحنا نقرأ عشرات الدراسات التي تستنسخ البنية العاملية والبرنامج السردي والبنية السطحية، مما لا يعبر إلا عن أداة إجرائية محايثة، تختلف اختلافا كبيرا عن مضمون تحليل الخطاب.هذا بالإضافة إلى الشرخ الحاصل بين محللي الخطابات الأخرى كالخطاب السياسي أو الإعلامي، الذي يدفع بأصحابه إلى اجتهادات تحليلية بعيدة في أغلب الأحيان عن فقه استعمال اللغة العربية.

شاع - أيضا - نوع من الاستخدام التقني الذي يمكن عدّه نوعا من التسويق للمصطلح الجديد، حيث تم استخدام مصطلح الخطاب للتعبير عن كل النصوص التراثية أدبية ونقدية وبلاغية، وفلسفية، كما تم توظيف مصطلح التحليل كأداة لاستنطاق هذه الخطابات، واستُعمل المصطلحان معا: الخطاب، وتحليل الخطاب للتعبير عن امتلاك العرب لمعرفة تضاهي المعرفة الغربية في هذا التخصص الجديد، وفي الحالات الثلاث، لم نجد ارتهانا فعليا لتخصص تحليل الخطاب عند الغرب سواء في مجاله الفرنسي أو العربي، بل اتخذوا من عدّته المصطلحية وسيلة يستقرئون بها المادة التراثية، من مدونة أدبية شعرية نثرية أو بلاغية نقدية، فكشفوا عن مكونات هذه المدونات وخصائصها، وكشفوا عن مناهج التأليف عندهم وعدّوها مناهج في تحليل الخطاب، ولقد أسهم التشابه في الآليات، واتساع منظومة التحليل لدى العرب القدامى وشموليتها لتشمل كل عناصر العملية التخاطبية، أسهم في جعل النقاد العرب يمضون في إنجازات على ضوء المدارس النقدية الغربية المعاصرة: اللسانية البنيوية، والسيميائية، والأسلوبية، والتداولية، واتجاهات الشعرية، التي اتخذت في الغالب شكل الإسقاط والتمرن على مصطلحات غربية فأدخلت النقد العربي المعاصر في أزمة، تقاسم طرفيها التباس في الجهاز المفهومي

والمصطلحي، وديكتاتورية في التطبيق وعجز في بناء المفاهيم، نظرا لغياب مشاريع كبرى بدل المشاريع الفردية، تقوم عليها المؤسسة كإطار يوجه الباحثين من خلال مراكز بحث، ومخابر، ومشاريع وزارية وطنية أوقومية، لإعادة توصيف وتصنيف المادة التراثية، وإدراك معاييرها الخاصة وضبط استراتيجياتها والنسق الذي يجمعها، كما تعمل، من ناحية أخرى على متابعة ما تفرزه الثقافة العربية من خطابات تعكس تحولها وظهور اطياف جديدة من المثقفين الذين ينخرطون في الواقع بتصورات جديدة لانفسهم وللخطاب وللغة وللعالم من حولهم.

ونظرا لغياب مفهوم المؤسسة بالصيغة التي أشرنا إليها، نجد الجامعات العربية، اليوم، توجه البحث الأكاديمي إلى التمرن الجزئي والاشتغال على البنيات الشكلية المتعلقة بالنصوص، حتى في الدراسات التداولية التي لم تتعد في أغلبها الدراسات المحايثة الإحصائية لأنواع أفعال الكلام وقوانين الخطاب، بعيدا عن البحث عن القوانين، أو إعادة اكتشافها، وتنتج مئات من الصور المستنسخة التي لا تختلف فيها سوى المدونات، إلا في حالات نعتبرها استثناءات إذا ما قيست بالعدد الهائل من الباحثين العرب الذين يهيم كل واحد منهم في واد خاص به.ويمكن أن يعزى هذا الأمر إلى بعض المعوقات المعرفية المرتبطة بعمليات التحصيل والتوصيل والتأصيل على حد توصيف طه عبد الرحمن.

## ٤- الهروب من صرامة المنهج

لا أحد ينكر طبيعة الصرامة العلمية التي ارتبطت بالمناهج الغربية ذات المنشأ اللساني خاصة، والتي كانت مطلبا أساسيا من مطالب تطور البحث، وتجاوز الدراسات التقليدية التي لم تعامل ظواهر الإبداع إلا باعتبارها وثائق اجتماعية ونفسية، وتاريخية، ولذلك نشأ سعي التحليل سواء فيما له علاقة بتحليل الجمل أو تحليل الخطاب، معتبرا أن أي تحليل لا يمكن أن يكون خارج الصرامة العلمية، كما لا يمكن أن يتم التفكير في أي خطاب خارجه، وأن هذه الصرامة تبتغي استراتيجية لكشف القوانين المرتبطة بتصنيف الخطابات، وكان ذلك منذ نشأة الشعرية التي سعت للكشف عن قوانين الأدبية، لتتبعها موجة من السعي التصنيفي لمنطق النصوص، توجه تحليل الخطاب بتقديم توصيفات لأنماط الخطاب، وعلاقة الخطابات وتفاعلها، والكشف عن استرايجياتها وهذا موضوع تحليل الخطاب، ما يعني أن تحليل الخطاب عند الغرب لم يكن يهدف إلا إلى التصنيف من خلال التحليل، وتتحقق العلمية من خلال الوصف اللساني الذي جعله هاريس غرضا أساسيا في تحليل الخطاب.

لقد ظلت المسألة العلمية المرتبطة بالتصنيف مغيبة، ووجهت في كثير من الأحيان لغايات أكاديمية ارتبطت بالتمرن على الآليات، وهو أمر ارتبط بالثقافة العربية برمتها؛ تلك الثقافة التي ترمي إلى استيراد الآليات والاشتغال بالمضامين وهذا ما لاحظه طه عبد الرحمن، في نقده لمحللي الخطاب العرب كالجابري، و خلص إلى ضرورة تجديد المنهج في قراءة التراث، وهو الأمر نفسه الذي وجدناه عند النقاد الذين لم يسعوا إلى بلورة رؤية جديدة لا بالخطاب التراثي ولا بالخطابات المعاصرة، بهدف جعل تحليلها تعبيرا عن البحث عن الدور الذي لعبته وتلعبه في المجتمع، وكيف يمكن أن يسهم تحليلها في الكشف عن موقعنا في ظل الثقافة العالمية، وكيف نسهم بخطاباتنا في "خلق رؤيات جديدة للذات والمجتمع، ومن ثمة يغدو للعمل الثقافي إشعاعه وحضوره المتميز في الحياة العامة...وخصوصًا أمام هذا التحول الكبير على الصعيد الثقافي العربي، حيث صار المثقف، يطرح الأسئلة، ويصاب بالحيرة والذهول أمام ما يجري من حوله، فكل القيم والمبادئ والرؤيات صارت موضع سؤال واستفسار،

واستنكار، وكانت لذلك آثاره الواضحة على الإنتاج والتلقي الثقافيين"[١٨]، وتحليل الخطاب، وفق هذا الوضع، يفترض أنه يسهم في تشخيص هذا التحول، من أجل المساهمة الفعالة في حل الكثير من مشاكلنا وسلوكاتنا التي كانت نتاج خطاباتنا.

ومن ناحية أخرى، تم الاعتماد على مقاربات جزئية من تحليل الخطاب، واختيار الأسهل، منها: مسألة الاتساق والإحالة في اللسانيات النصية، والحجاج في البلاغة الجديدة، وأفعال الكلام في التداولية، بل إن بعضًا من هذه الدراسات استعاد مباحث بنيوية وأسلوبية، ودلل على تحليله للخطاب، بمصطلح تحليل الخطاب.على الرغم من هذا، فقد كان لبعض المباحث في الحجاج والتداولية، وعلى تجزيئيتها، دور في إخراج تحليل الخطاب من دائرة البحث الشكلي.

يمكن تفسير هذا الأمر، بان أغلب الدراسات كانت تستقي طرائقها من البحوث التطبيقية الغربية وتبني عليها ولا تلتفت إلى البحوث النظرية الأصلية للاستفادة منها، فتقع في استيراد النموذج التحليلي الذي طبق على نصوص قد تختلف اختلافا جوهريا عن النصوص العربية، وينمّ هذا عن التباس في تمثّل تحليل الخطاب، ثم إن أغلب هذه الاجتهادات هي محض اجتهادات فردية غير مؤطرة مؤسساتيا، ولذلك سرعان ما يتخلى عنها أصحابها ليتجاوزوها إلى غيرها وكأنها مجرد تمارين ليس لها من هدف سوى تجريبها وهي إشكالية معرفية تضع الثقافة العربية برمتها موضع تساؤل.

والنتيجة من كل هذا أن يظهر المحللون العرب في موضع تستهويهم فيه فكرة تسويق المصطلح أكثر من استيعاب المفهوم وخصوصًا أمام التحول السريع للمقاربات والاتجاهات وعدم قيام حركة ترجمية موازية باستثناء ما تم في الألفية الثالثة التي شهدت ترجمة القاموسين الموسوعيين لتحليل الخطاب والتداولية، وكتب أخرى لـ خميسي بوغرارة، ومحمد يحياتن، وعبد القادر قنيني، وبعض ترجمات المجلس القومي للترجمة بمصر، والمجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت، والمنظمة العربية للترجمة في بيروت.

## ٥- الحلقة المفقودة بين النقد الأدبي وتحليل الخطاب

قد يبدو بدهيًا القول بأن تحليل الخطاب، ليس توليفة من المناهج النقدية، على الرغم من أن هذه التوليفة قد تكون مستساغة ، إذا ما تم اختيار آلياتها، وتهيئتها وفق الإشكالية المراد تحليلها، ويمكن أن تنجح هذه التوليفة إذا أسهمت في الإجابة عن إشكالية الخطاب أو "اعتمادا على أهداف الدراسة والاستقصاء وطبيعة البيانات المدروسة واهتمامات الباحث ومؤهلاته، وغيرها من العوامل المتغيرة في سياق البحث"[١٩].

ومع ذلك - وكما تم توضيحه من قبل - فتحليل الخطاب تخصص مرتبط بخلفية معرفية وأسس إبستيمولوجية، قد يلتقي مع المناهج النقدية المعاصرة في بعض مناحيها، ولكنه يختلف عنها في أهدافها، بحيث يمكن التنبؤ بمستقبله الذي يشبه ما يسمى بالدراسات الثقافية، التي قد تلتقي يوما مع المنحى الذي ينحو إليه النقد الأدبي، هذا إذا افترضنا جدلا أن ما يسمى المناهج النقدية هي نفسها النقد الأدبي أو يشبه ما كان متداولا قبل الثورة اللسانية المعاصرة. إن مراجعة سريعة لكتاب الأسس الابستمولوجية للنظرية النقدية المعاصرة[٢٠] تجعلنا ندرك مثلما وضح Pierre Zima بيار زيما أن أسس هذه النظرية كلها ترجع إلى فلسفة نيتشه وكانط وغيرهما، وأن ما سعت إليه النظرية النقدية المعاصرة هو صياغة مناهج لمعاينة الظاهرة الأدبية بقدر كبير من العلمية، وذلك لتجاوز الطريقة الرومنسية التي كانت تُعامل بها، قبل مجيء اللسانيات.

غير أن ما نريد تأكيده في هذه الجزئية، أن تخصص تحليل الخطاب منذ نشأته - وعلى الرغم من كمية المعارف التي أحاط بها نفسه - لم يتمكن أصحابه من جعله منهجا بديلا، وهذا ما يؤكده (فان ديك) في قوله: "لا يعد، بحد ذاته منهجا، بل هو مجال للممارسة العلمية يتوزع بين ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية كلها، وللسبب نفسه، أيضا، أفضل إطلاق تسمية دراسات الخطاب على هذا الميدان من المعرفة"(٢١)، ولعل في هذه التسمية غير الواضحة ما يوحي، ليس بصعوبة ضبط هذا المجال، وآلياته الإجرائية، فحسب، بل يوحي بأن هناك مضمرا إبستيمولوجيا، أشرنا إليه سالفا، والذي بني على فكرة تجاوز القيمة إلى الأداة، ومن بين المعارف التي استهدفها، نجد النقد الأدبي الذي ارتبط في تاريخه، وخاصة قبل ظهور الثورة اللسانية المعاصرة بمفهوم القيمة، ودون الخوض في أيهما أليق بالثقافة العربية المجبولة على القيم، فإن من شروط التأسيس لتحليل خطاب عربي، هو إعادة تلك الحلقة المفقودة بين النقد الأدبي وتحليل الخطاب، فيعطي الأول للثاني القيمة والتقييم، ويزود الثاني الأول بالتحليل والتفسير والتصنيف.

لابد لمحللي الخطاب العرب من التفكير كيف يمكن أن يستعيدوا فكرة القيمة ويحولوها إلى آلية اشتغال تسند الآليات الأخرى، مع مراعاة عدم هيمنة الأنساق الأيديولوجية على القيمة، وذلك للحفاظ على البعد الإنساني والجمالي فيصبح تحليل الخطاب سندا للنقد لا منافسا له. ونحافظ -كأمة تعتز بامتلاك معرفة هي النقد - على منظومته المفاهيمية والاصطلاحية التي لا تنضب.

إننا نلاحظ اليوم عودة قوية لفلسفة القيم والفلاسفة، وقد تحول الفلاسفة اليوم إلى محللي خطابات، لهم تأثير كبير بطريقة أو بأخرى في تحليل الخطاب، ونلاحظ ، مظاهر هذا التأثير، في استثمار البحوث المعرفية لدور التمثلات الثقافية للخطاب ودورها في عملية التأويل، ليس هناك مبرر منهجي ولا معرفي، يدعو إلى استبدال تحليل الخطاب بالنقد الأدبي؛ لأن النقد الأدبي وهو يستأثر بقيمتين أساسيتين في الخطاب هما: العلاقات اللغوية، أو الأسلوب و العلاقات المجازية، يمكن أن يصبح مصدرا نوعيا من مصادر تحليل الخطاب، بل ينبغي أن تصبح هذه العلاقة قيمة أساسية وهدفا يسعى إليه كل محلل خطاب، لكي تكون ميزة أيضا لتحليل خطاب عربي، فللغة العربية فرادتها وهويتها التي تنعكس في تشكيل كل أنماط الخطابات، إن الذاكرة المجازية للغة العربية والجمالية مسكونة فيها، وهوية أي خطاب لا تكاد تنفصل عن هذه الذاكرة الجمالية التي مهما بلغت علميتها تبقى تحتفظ بطقوسية التقديس لصلتها بالقرآن الكريم.

وعلى الرغم من أن تحديد هذه الذاكرة الطقوسية في الخطاب أمر معقد، إن لم يكن مستحيلا، وقد يفسر على أنه موقف أيديولوجي، إلا أنه أمر يحسّ ولا يعلّل، فهذه الذاكرة مشيدة في الحروف وفي وزنية اللغة التي على المحلل أن يفهمها قبل أن يقرأها بصورة صحيحة، عكس اللغات الأخرى التي يمكن أن تقرأ دون أن تفهم ويقودنا هذا إلى مسالة وجود القيم في أي نص مثلما يذهب إلى ذلك نورمان فاركلوف من أن "القيم تكون في النصوص مسلّما بها وغير ظاهرة وينزع الباحثون نسبيا إلى إهمال المسائل المرتبطة بالقيم، لكن طرحها يتيح أمام التحليل النصي الإسهام في تناول المسائل القيمية"(٢٢).

إن هذا التوجه يقودنا إلى الحديث عن دور الناقد الأدبي الذي لا بد أن يتغير، وإلى ضرورة إقامة فرق بحث متعددة التخصّصات interdisciplinaire في كل فروع المعرفة، مثلما هو الأمر في مراكز البحث الغربية ولذلك نتساءل: ما الذي جمع الكيميائي، والفيلسوف، واللساني، والناقد الأدبي في جماعة مو البلجيكية حول البلاغة التي هي ظاهرة أدبية في

الأساس، فحولوها، وعمموها إلى ظاهرة اجتماعية من خلال دراسة أشكال الخطابات المكتوبة والمرئية. وما الذي يفرق الباحثين في الوطن العربي، حتّى يشتغلوا بصور انفرادية في جزر معزولة.

## ٦-العزوف عن الخطابات ذات الاستعمال الحي

أشرنا آنفا إلى التحول الذي طال الثقافة العربية المعاصرة، وإلى الكم الهائل من الخطابات التي ظهرت، وتم تداولها في المجتمع العربي، والتي تفرضها وسائل الإعلام والتكنولوجيات الجديدة علينا، ولا تترك المجال للمتخصصين لكي يرتاحوا بتأملاتهم في خطابات يعتقدون أنها تخصهم دون سواهم، بل تفرض عليهم أن ينخرطوا في هذا الزخم من الاختلاف في الخطابات، التي يجعل تداولها وردود الأفعال التي تثيرها وآثارها الواضحة في المواقف والسلوكات، الخطابات التي نحيا بها، والتي ينبغي لمحللي الخطاب أن ينتبهوا إليها ويتعهّدوها بالمتابعة، والخروج من الخطابات التي تعود عليها محللو الخطاب في الجامعة، حيث ترفض بعض أقسام اللغة والأدب، التعامل مع نوع آخر غير تلك التي تدخل في مجال السرد والشعر.

لا يعني هذا أننا نفرق بين خطابات حية وأخرى ميتة، ونجري مفاضلة بينهما باعتبار زمن إنتاجها، أو طبيعة جنسها، واعتبار أن ما كان قديما فهو ميت وما كان معاصرا لنا فهو حي، ولكن نريد أن ننبه إلى إشكالية ترتبط بمدونة تحليل الخطاب عندنا مقارنة نشاطنا البحثي بالغرب، واستنادا إلى مفهوم الخطاب ذاته الذي يقول عنه فان دايك: "إن الخطاب لا يحلل بوصفه لفظا مستقلا بذاته، فحسب، بل بوصفه كذلك تفاعلا موقفيا، أو ممارسة اجتماعية، أو نوعا من التواصل في موقف اجتماعي أو ثقافي أو تاريخي أو سياسي محدد"[٢٣]، وهذا ينفي انحيازنا للنصوص المعاصرة على حساب النصوص القديمة المكتوبة؛ لأن الباحث بمجرد ما ينطلق من هذا التصور، سوف تتغير نظرته للخطاب، هذا فضلا عن أننا نلاحظ فعلا عزوفا عن التعاطي مع الخطابات المجاورة للأدب، باعتبارها لا تدخل في مجال نقاد الأدب الذين يفترض أن يتعاملوا مع نصوص أدبية صرفة.

إن هذه الظاهرة ما كانت لتكون أحد المعوقات في تحليل الخطاب العربي لو اعتمد التصور سالف الذكر، والوعي بطبيعة الفكر المركب الذي يطبع الثقافة المعاصرة، الذي يجب أن تتحول فيه كل ممارسة فكرية، ومن بينها تحليل الخطاب إلى ما أطلق عليه طه عبد الرحمن السؤال المسئول، الذي يكوِّن فيه سؤالا "يسأل عن وضعه، كسؤال بقدر ما يسأل عن موضوعه، أو سؤال يفحص وضعه كما يفحص موضوعه، أو ينتقد وضعه كما ينتقد موضوعه"[٢٤].

هذا ما يدفع الناقد إلى تجاوز الوظيفة التقليدية للنقد، والانتقال للتعامل مع خطابات أخرى حية سوف يسهم من خلال دراستها من نواح شتى، مثل: الكشف عن كيف نتكلم؟ وكيف نتحاور؟ وكيف يؤثر بعضنا في البعض بالكلام؟ وهل لخطاباتنا دور في سلوكاتنا؟ لماذا لا ننتبه لخطاب المعلم الذي يعلم النشء؟ والإمام والداعية والسياسي وكل هؤلاء قد يستقطبون النشء ويبلورون تصوراتهم للوطن وللقيم دون أن ندري ، "لماذا لا نقوم بعمل ميداني في منطقة الجوار بملاحظة كيف يتحدث الناس في المقاهي، أو غيرها من الأماكن العامة، ونصف الجوانب الأخرى ذات الصلة بهذه الأحداث التواصلية كعنصر في الزمان والمكان، والظروف الخاصة والمحيطة بهذا الخطاب، والمشاركين واتصالاتهم وأدوارهم الاجتماعية فضلا عن الأنشطة المتنوعة التي تنجز في الوقت نفسه؟"[٢٥].

إن الدعوة إلى الاهتمام بالخطابات الحية هي دعوة تسعى - بالدرجة الأولى - وبغض النظر عن

نوع الخطاب، إلى تثوير تحليل الخطاب، باعتباره فعلا، يدفع إلى السؤال، بالمفهوم الموضح أعلاه، وبما أننا لا نملك إحصاءات عن اهتمام محللي الخطاب بخطابات أخرى في تخصصات أخرى اجتماعية ونفسية واقتصادية وسياسية، فإن مدونة تحليل الخطاب في مجال البحث في اللغة والأدب العربي - على الأقل - تبين ضحالة هذا المسعى، وتكشف عن ابتعاد تحليل الخطاب العربي عن التوجه الفعلي لتحليل الخطاب، فلا زلنا نتمرن على أطروحات الغرب نجتزئ منها ما لا يجهد ولا يتعب، ونستورد نموذجا في التحليل، نستوعب بعضه، أو نصفه ليستنسخه بعضنا البعض، دون أن نرى نتائج تذكر، تدل عليه تلك الدراسات التطبيقية الضحلة التي تدعي أنها تندرج في تحليل الخطاب.

إن الموت أو الحياة طاقتان يخلعهما المحلل على الخطاب، لفهم وتفسير كيف يفكر المتكلمون في سياق وموقف ما، وفي زمان ومكان معينين، وآثار هذا التفكير على الآخرين في توجيه خواطرهم وأفكارهم وسلوكاتهم، هل فكرنا كمحللي خطابات في كلام فقهائنا؟ وكيف وجّه أجيالا بكاملها؟ فسلك الكثير منهم ما قصد إليه بعضهم في فهمه للنص القرآني والحديث الشريف، وهل حللنا خطابات سياسيينا لندرك كيف نكون ديمقراطيين؟ وكيف نجابه الدكتاتورية؟ وكيف يكون الحكم للشعب؟ أسئلة كثيرة يفترض في تحليل الخطاب العربي اليوم أن يسألها، فقد لا يختلف تركيب الجمل ولا الصيغ الصرفية عند المتطرف والعلماني والسلفي والمعتدل، ولكن استعمال كلمات من قبيل: الظلامي، أو العدو، أو الرجعي، أو الإرهابي، أو المقاوم، يعكس دون شك موقفا أيديولوجيا وسياسيا قد يقود إلى صراع يدفع باقي الناس دفعا إلى سلوك عدواني. وهكذا تتحدد الاستراتيجيات الكلامية وأفعال الكلام والصور البلاغية، ونبرة الصوت من خلال المواقف التي تبث في الخطاب وتؤثر، في أفكار الغير وتوجه سلوكاتهم، على الرغم من "أن مثل هذه العلاقة أو الارتباط ببنى الخطاب والبنى الاجتماعية، ليس ارتباطا بسيطا أو علاقة عليّة، بل يجب علينا الأخذ في الحسبان عملية الإدراك الاجتماعي، المعقدة، التي تشمل نماذج عقلية أو غيرها من التمثلات الإدراكية للمشاركين، ونضع في الحسبان كيفية تأثر مثل هذه النماذج العقلية وغيرها ببنى الخطاب، من ناحية وتأثير التفاعل فيها ومن ثم تأثير خطاب المستقبل فيها، من ناحية أخرى"[٢٦].

لعل هذا العائق المعرفي هو الذي كان وراء لجوء محللي الخطاب العرب[٢٧] إلى نصوص مخصوصة شعرية أو روائية خاصة، وعدم الاهتمام بالخطابات اليومية السياسية والاجتماعية والدينية المختلفة، مما أشرنا إليه سابقا، نتيجة التحولات الجديدة، في الحياة الثقافية العربية، إلا في حدود ضيقة، ويرجع ذلك - إضافة إلى ما ذكرناه سالفا - إلى أن معظم محللي الخطاب من المتخصصين في النقد الأدبي يعتقدون أن الاهتمام بخطابات غير أدبية سيجعل الأدب في خطر، بل هناك من يرى أن هذا النوع من الخطابات لا يدخل في مجال اهتمام المتخصصين في اللغة والأدب. أما الأمر الثاني فمتعلق بالتعامل مع الأحياء، فلا يزال الاعتقاد قائما أن خطابات الحي قابلة للتغيير، ولا يمكن الحكم عليها إلا بموت صاحبها طلبا للموضوعية.

غير أن وراء هذه الأسباب الظاهرة مضمرا، يشير إلى عدم الرغبة في تمثّل الدور الاجتماعي الخطير للخطاب، على الرغم من الإحاطة بالمفهوم، مثلما هو الأمر لدى الدكتور عبد الملك مرتاض، الذي يعد بحق مروّض تحليل الخطاب، حيث جرّب كل الطرائق المتاحة منذ منتصف السبعينيات، وهو يتعامل مع المناهج الغربية تعامل "تجاهل العارف" مثلما وصفه يوسف وغليسي، حيث لا ينصت إلا لصوت النص، ولا يركب من مصطلحات الغرب إلا ما استساغته ذائقته اللغوية العربية، وما استهوته معاوله النقدية الحصيفة.

إن الخطاب باعتباره فعلا اجتماعيا يحدث أثرا في الواقع أكثر مما يحدثه الفعل أو السلوك. قد يكون موجّها أساسيا للسلوك في المجتمع العربي، وهذا الفهم يفرض على المحلل وعيا سؤاليا، أكثر من معاينة وصفية لظاهرة لغوية أو بلاغية، ولذلك تظل تستأثر بتحليل الخطاب خطابات لا علاقة لها بالواقع. وهنا نعود إلى فكرة التوجيه التي تحدث عنها مانغونو وجعلها خاصية أساسية يعرف الخطاب بها، ذلك أن التوجيه الذي هو جزء من حوارات الأفراد اليومية تتدخل عنوة حتى في الخطابات الأدبية وتوجه استراتيجية استعمال اللغة، وتعكس سياق الإنتاج والتلقي، وتحتكم إلى ظروف تلفظية تعكس بالفعل النشاط الاجتماعي، ومقاصد المتكلمين، وتخفي مضمرات يحترس فاعل الخطاب من أن تصل إلى المتلقي، وهذا الأمر يتطلب موقعا مسؤولا لا يعيد به ما أتم انجازه ولا يكرر إجابات عن أسئلة حسم الأمر فيها، ولا يطرح أسئلة خاطئة تفرض بالضرورة إجابات خاطئة، ولا يتوهم إشكالات يعقد لها مؤتمرات وندوات، كإشكالية المصطلح مثلا، والتغاضي بها عن الفعل الترجمي، مثلما كان يفعل أسلافنا. فلا عجب أن يحتمي محللو الخطاب بخطابات لا تسمح لهم بالانخراط في هم هذا السؤال المعرفي وهو جزء من الحكم على الاستقلال المعرفي لمفهوم ووظيفة تخصص تحليل الخطاب.

ولذلك نجد الكثير من محللي الخطاب العربي - على المستوى الإجرائي - يجنحون بتحليل الخطاب إلى ما دأبت عليه بعض النماذج التحليلية في لسانيات النص، كالضمائر، والإحالة، أو استخراج بعض الصور البلاغية، بدعوى اعتبار البلاغة العربية، وعلم الأصول، والتفسير تحليلا للخطاب. وقد تمت استساغة هذا النوع من الطرح، الذي لسنا ندري هل يمكن أن يعبر عن خصوصية أم عن غياب تمثل حقيقي لمجال تحليل الخطاب، الذي يتحول باستمرار وخاصة التوجه الفرنسي الذي ذكرنا بعض خصائصه سابقا والتي طالت البحث في التاريخ والفلسفة كما لدى ميشال فوكو، وارتبط بنظرية التلفظ، وتم استثمارها لدى ديكرو، وأوركيوني، ومانقونو بعد دمج مباحث الدرس التداولي خاصة أفعال الكلام، وقوانين الخطاب، ونظرية الملاءمة لدى سبربر وويلسن، كما تبناها موشلر وآن روبول، ودفعت بهؤلاء إلى متابعة خطابات أسسوا لها وأصبحت عناوين لتخصصات في التحليل، كالمقاربة الخاصة بتحليل الخطاب السياسي أو المحادثة، وغيرهما من التوجهات.

نحن اليوم بحاجة إلى تحليل خطاب العنف، والكراهية، والعنصرية، والإقصاء، والدعاية، والقومية الضيقة، ونبذ الاختلاف، والتعصب الديني، والتمركز القطري، وخطاب الغش والسرقات الأدبية، والمزايدات، وخطاب شراء الذمم، وخطاب التخويف السياسي .والديني، وغير ذلك مما يشكل منظومة خطاباتنا. ألم يسأل محللو الخطابات عندنا لماذا يروج للرواية وتعطى لها الجوائز على حساب غيرها من الأنواع الأدبية؟ وكيف يمكن تفسير خطاب استكتاب الروائيين؟ ولماذا تتغذى وسائل الإعلام عندنا على خطاب بعضهم وتقصي خطابات آخرين؟ وإذا كان هاريس - وهو مبتدع مفهوم تحليل الخطاب - قد اكتشف البعد التوجيهي للخطابات من خلال كيفية طرح السؤال في المحكمة، "فدرس طرائق توجيه الأسئلة في المحكمة للسيطرة على المتهمين والشهود، ووجد أن صيغة السؤال مهمة لما سيعد جوابا مناسبا، وذكر أنه عادة ما يمارس المستجوب السلطة من خلال السيطرة على تتابع الأسئلة، بدلا من الاستطرادات، وهو ما يرسخ بقوة سلطة المستجوب"[٢٨]، فلنتصور النتائج الخطيرة التي يمكن أن يوصلنا إليها تحليل خطاب من الخطابات المذكورة آنفا.

وللخروج مما قد يوصف بالتشاؤم من واقع تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة، والتأكيد على أن وضعية الثقافة العربية، بكل سلبياتها التي تعود إلى غياب سياسات بحث واضحة المعالم، وتخطيط لغوي وثقافي وأكاديمي جاد، وفي ظل التسويق الحاد لمصطلح الخطاب وتحليل الخطاب الذي لاحظناه، سيتيح لنا التأمل الآتي في ما أنتجه مَخْبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو بالجزائر، التنبّه إلى بعض النقاط التي عملت على إحداث حركية بحثية في هذا المجال في الجامعة وخارجها، وهي بمثابة المحفزات على الرغم من المعوقات التي أشرنا إليها من قبل، ويتعلق الأمر بالتنوع العرقي والثقافي والتعدد اللغوي الموجود في جامعة تيزي وزو الذي ساعد على خلق جو من الاختلاف، بوصفه نشاطًا فكريًا وثقافيًا مكّن بدوره من الانفتاح على اللغات الأجنبية، ومكن الدارس باللغة العربية من أن يعتمد مصادر لبحثه بهذه اللغات، ولعل ذلك ما وجه البحث في تحليل الخطاب الوجهة التي سوف نعرض لها بوصفها نموذجا للتجربة الجزائرية في هذا المجال.

## ٧-التحليل التداولي/ تحليل الخطاب

منذ أن بدأ مصطلح تحليل الخطاب وهو مقترن بالتداولية، حتى أنهما بدوا مصطلحين لمسمى واحد، يذكران معا ليتم الحديث عن أحدهما، بل في كثير من الأحيان أصبحت الإشارة إلى الدراسة التداولية، علامة على تجاوز الطرح اللساني الصرف، أو البنيوي المحايث، ففي أول دراسة قدمت في الجزائر بالعربية، كتب عمر بلخير "تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية" سنة ١٩٩٦ مؤكدا في مقدمة الكتاب أن دراسته تسعى للإجابة عن تساؤلات من قبيل: من يتكلم؟ ومن يقع عليه الكلام؟ وماذا نفعل عندما نتكلم؟ وما هي قيود الحديث؟ أين يكمن الغموض في الكلام؟ لماذا التلميح أبلغ من التصريح؟ لماذا نقول أشياء ثم نصرح مباشرة بعدم قولها؟ ومتى يكون الكلام إقناعا؟

وبعد عرضه لاتجاهات التداولية أو ما سمته فرانسواز أرمنقو، يقسم الكتاب وفق هذه الدرجات ويستثمر مفاهيمها في تحليله لمدونته المسرحية، فيكون بذلك قد قدم تطبيقا لعلاقة اللسانيات بالتداولية، وهو ما أوحى له بترتيب عنوان الكتاب تحت عنوان تحليل الخطاب ليصبح متكافئا مع الدراسة التداولية.

والملاحظ أن هذه الدرجات الثلاث التي صنفت من خلالها أرمنقو الحقول الثلاثة للتداولية، تم فيها التوليف بين مجموعة من المفاهيم المرتبطة بالإرث التداولي كما عند رواده أوستين، وغرايس وسيرل، والإرث اللساني مثلما هو الأمر في نظرية التلفظ لدى بنفنسيت، ولسانيات النص كما عند فان دايك، وحوارية باختين، والبلاغة الجديدة خاصة حجاجية بيرلمان وتيتيكا، وكذا الإضافات التي تمت في المقاربة الفرنسية خاصة لدى كاترين أوركيوني، وجون ميشال أدام، ودومينيك مانقونو وغيرهم، وهو ما يدل على أن تحليل الخطاب لم يتم تلقيه إلا من خلال المقاربة الفرنسية التي مثلت القاسم المشترك بين الدرس التداولي، ولسانيات النص، واللسانيات الفرنسية بكل تفرعاتها، ولم يكن لكتاب تحليل الخطاب لـ يول وبراون الذي ألف في ثمانينات القرن الماضي وترجم في نهاية التسعينات إلى العربية، إلا دور الوسيط الذي يستعان به للتدليل على علاقة التداولية اللسانية بتحليل الخطاب الذي أراده مؤلفا الكتاب، واللذان أعلنا في مقدمته أن مقاربتهما لتحليل الخطاب هي "مقاربة لسانية بالدرجة الأولى، فنحن نعالج فيه كيفية استعمال الناس اللغة أداة للتواصل، وكيف يؤلف المتكلم رسائل لغوية يوجهها إلى المتلقي، فيقوم هذا بمعالجتها لغويا على نحو خاص لتفسيرها،

... غير أن اهتمامنا موجه بالدرجة الأولى إلى ما يسعى عالم اللغة الوصفي تقليديا إلى تحقيقه، وهو أن يكشف عن طرق استعمال القوالب اللغوية في عملية التواصل"(٢٩).

قد يعود هذا الربط بين تحليل الخطاب والتداولية في الجزائر إلى أمرين:

الأول: يتعلق بسرعة وصول اللسانيات التداولية إلى الباحثين الجزائريين بحكم علاقتهم باللغة الفرنسية، أو الترجمة، فقد كان جيلالي دلاش من بين الأوائل الذين عرفوا باللسانيات التداولية في منتصف الثمانينيات، وترجم له المرحوم محمد يحياتن كتاب مدخل إلى اللسانيات التداولية سنة ١٩٩٢، كما ترجم يحياتن في بداية الألفية الثالثة "الكلمات المفاتيح لتحليل الخطاب" لـ دومينيك مانقونو بعد ذلك، وترجم كتاب "نظرية أفعال الكلام" لـ أوستين، وكتاب "الجزائريون ولغاتهم" لـ خولة طالب الابراهيمي، وغيرها من المقالات التي كان لها الدور الكبير في بلورة اتجاه، أسهم في إنشاء مخبر تحليل الخطاب، بجامعة تيزي وزو، الذي أخذ على عاتقه تكوين باحثين يشتغلون على مختلف الخطابات، واستنطاقها وفق توجه تحليل الخطاب. وكذلك كان الأمر بالنسبة للدراسة الرائدة لـ مسعود صحراوي من جامعة الأغواط عن التداولية لدى علماء العرب، وهو في الأصل أطروحة دكتوراه نوقشت في ٢٠٠٢ عن "الأفعال المتضمنة في القول بين الفكر العربي والفكر الغربي". والذي أنشأ بدوره نشاطا موازيا لتحليل الخطاب، جمع حوله مجموعة من الباحثين الذين اقتحموا مجال البحث عن مبادئ وإجراءات تحليل الخطاب في المدونات التراثية.

الثاني: متعلق بالتداولية ذاتها التي تشترك مع تحليل الخطاب في السياق المعرفي وفي المنجز اللساني، وفي المفاهيم والمصطلحات، لكونها تعنى باستعمال اللغة، الذي هو كينونة الخطاب ذاته، فضلا عن توزع مباحثها بين مستعملي اللغة ومؤوليها والسياق الذي دار فيه الاستعمال؛ ولذلك سرعان ما انتشرت نظرية أوستين في أفعال الكلام وقوانين التخاطب لـ غرايس، واندمجت التداولية مع البلاغة الجديدة واكتسحت الدراسات اللسانية، لتلتقي مع اتجاهاتها الاجتماعية والنفسية ثم العرفانية، ومع اللسانيات النصية، فالتقت في أهدافها مع أهداف تحليل الخطاب وأصبح الحديث عن التحليل التداولي يغني عن الحديث عن تحليل الخطاب، والمتأمل في قاموسي التداولية وتحليل الخطاب، يلاحظ حجم التداخل في المنظومة المفاهيمية والاصطلاحية بينهما.

لا شك أن التداولية تعد من أكثر المعارف الجديدة التي تم تلقيها عربيا بقليل من الانكسارات والتشوهات، ويرجع السبب الرئيس إلى كون أغلب المباحث فيها لها مقابلات مفهومية في التراث العربي، ومن الطبيعي إذن أن تكون المقابل البديل لتحليل الخطاب، يوصف أحدهما بالآخر، ويسميان التحليل بمسميهما، وتم استثمارها باحترافية كبيرة لدى مجموعة من الباحثين، سواء في تحليل الخطابات التراثية أو المعاصرة، ويكاد مخبر تحليل الخطاب، أن يكون من أهم المؤسسات الجامعية في الجزائر الذي تخصص باحثوه في هذا المجال وقد تم ذلك في اتجاهين:

الأول: اشتغل أصحابه على المدونة الأدبية التراثية والحديثة، والثاني: اشتغل أصحابه على مدونة من الخطابات غير الأدبية، كالخطاب الصحفي، والخطاب الديني، والخطاب السياسي، وقد تم استثمار تحليل الخطاب بالتركيز على الجانب التداولي، والبلاغة الجديدة وخاصة الحجاج، ونظرية التمثلات أو تحليل الخطاب في بعده المعرفي(٣٠).

ومثلما أشرنا إلى ذلك سابقا، بدأ هذا التوجه في تحليل الخطاب منتصف الثمانينيات باللغة الفرنسية، ومنتصف التسعينيات باللغة العربية من خلال

دراسة عمر بلخير المذكورة آنفا، ثم تحليل الخطاب الصوفي لـ آمنة بلعلى سنة ٢٠٠٠، وتم التطرق من خلاله إلى إشكالية التواصل عند المتصوفة وعلاقة استعمال اللغة لدى المتصوفة بالثقافة العربية، وهما الهدفان الأساسيان اللّذان أرادهما هاريس في إعلانه عن هذا التوجه الجديد.

وينتقل عمر بلخير في بحثه للدكتوراه سنة ٢٠٠٦ إلى تحليل الخطاب الصحافي الجزائري، ويتجاوز في هذا البحث تطبيق النظريات الثلاث للتداولية إلى استثمار مقاربات أخرى بالإضافة إلى التداولية كالبلاغة الجديدة واللسانيات النصية، وقد برر هذا التركيز بالأهداف التي توخاها من البحث، وبطبيعة المدونة، فقدم دراسة رائدة في تحليل الخطاب الصحفي الجزائري المكتوب خلال عشرية التسعينيات السوداء التي عاشتها الجزائر في نار العنف والإرهاب، وركز على القضايا الثقافية الحساسة التي تناولها الخطاب الصحفي آنذاك كالقضية اللغوية في الجزائر وإشكالية الهوية وقضية المرأة.

حلل الباحث الحوارات والسّجالات التي تميزت بها تلك الخطابات في ظل صراعات أيديولوجية قاتلة، بوصف الخطاب الصحفي من بين الخطابات التي تسهم في بلورة الفضاء العام، وتشكيل رؤية للعالم من خلال استعمال اللغة، فإن صناعة الرأي وتوجيه اعتقادات القراء، اعتبرت من الأهداف الأساسية التي اضطلع بها هذا الخطاب. وحرص الباحث على رصد الاستراتيجيات الخطابية التي تبنتها الجرائد في صناعة الرأي، والتأكيد على أنها كانت، على الرغم من إكراهات المرحلة، الفضاء الأرحب للتفاعل بين مختلف الفاعلين الثقافيين في الجزائر، والذي اتخذ أشكالا مختلفة مثل: التنازع، والتحاور، والسجال، والجدل، والحجاج، والمغالطة، والسخرية، وعكست توجهات سياسية وأيديولوجية فاعلة في المجتمع.

لعل أهم ما أسفر عنه تحليل هذه الخطابات عند الباحث، وهو يقارن بين المقالات المكتوبة باللغة العربية، وتلك التي كتبت باللغة الفرنسية أنه عبّر من خلال اختلاف تلك المقالات وتنازعها، عن كونها نتاج إكراهات تاريخية ثقافية ارتبطت بالصراع على الهوية الذي كان جزءا من الصراع على الاستقلال، ولذلك توصّل إلى أن الموجّه المضمر لهذا التنازع مرتبط أساسا بالمعضلة اللغوية في الجزائر التي لم يتمكن الجزائريون من إيجاد حل لها؛ حيث كانت ومنذ أن كان الاستعمار، ولا تزال، محل كل نقاش مصيري في الجزائر، غذّته سياسة في التعريب بعد الاستقلال، لم تأخذ بالأبعاد الثقافية للشعب الجزائري وخصوصًا البعد الأمازيغي، هذا بالإضافة إلى أنه تم تولية تعميم استعماله إلى تقنوقراطيين مفرنسين، اتهموا بالتغريب والموالاة لفرنسا، ومعربين موالين للعروبة. وفسرت من خلال هذا فشل سياسة التعريب، الأمر الذي خلق فئتين متصارعتين تجسد صراعهما في التنازع الخطابي على أوراق الصحف طالت قضايا فرعية أخرى كقضية التربية والتعليم، والمرأة، وقانون الأسرة، وغيرها من القضايا التي تم تفسير أسباب الصراع حولها من خلال المدونة الخطابية التي تبناها.

لم يسقط الباحث في الانتقائية الإجرائية وفي التمرّن، مثلما حدث له في كتابه الأول حول الخطاب المسرحي، بل ارتبط اختياره هذه المرة - وبوعي كبير - بالأهداف المسطّرة للبحث، ولذلك نجده استثمر منجزات تحليل الخطاب في توجهه الفرنسي من خلال اللسانيات التداولية ولسانيات النص والبلاغة الجديدة في توجهها الحجاجي كما طوّرها ديكرو Ducrot ونظرية مفهوم المقطع الحجاجي كما هي لدى جون ميشال أدام. ونظرا للأساليب المختلفة التي قامت عليها الخطابات الصحفية، وخصوصًا المكتوبة بالعربية، التي تداخلت مع خطابات أخرى عربية مثل بعض الأقوال المأثورة أو العبارات، اضطر

الباحث إلى توظيف المفهوم التداولي للاستعارة لدى طه عبد الرحمن في إطار نظريته في الحوارية، لينتهي إلى التدليل على افتراضاته المستبقة من أن الصراع على الهوية اللغوية، كان المحرك الثقافي التي وجّه استعمال اللغة في الخطاب الصحفي الجزائري في فترة التسعينات[٣١].

إن هذا الجهد في استنطاق هذه الخطابات الحية، هو الذي أسهم في تجاوز موجة التحليل المحايث التي أشاعها بنيويون وسيميائيون، تخرجوا من الجامعة الفرنسية في الثمانينيات، وكان لهم الفضل في إرساء دعائم البحث العلمي الرصين في الجامعة الجزائرية، تم من خلال ذلك التقليل من حدة التوجه الأيديولوجي اليساري الذي طبع بدوه جيل السبعينيات، وتجاوز معضلة النزعة الانطباعية، وبذلك ترسخت أقدام الإصلاحيين القادمين من الضفة الأخرى، قبل أن يتم التصالح، وشاركوا في إرساء دعائم مَخبر تحليل الخطاب، بجامعة تيزي وزو[٣٢]؛ حيث أسهمت ازدواجية اللغة لدى باحثيه، وإسهام الباحث والمترجم محمد يحياتن في نقل كثير من النصوص في مجال تحليل الخطاب إلى اللغة العربية في إرساء تقاليد تحليل الخطاب، جعلت الأهداف التي رسمها مخبر تحليل الخطاب تتوزع بين أمرين:

الأول: الجانب التصنيفي الخاص سواء للنصوص التراثية أو المعاصرة، من ذلك دراسات تصنيفية للخطابات النثرية العربية ومنظومة الخطابات في الثقافة العربية، والثاني: مرتبط بتحليل الخطابات المختلفة، المعاصرة منها، أدبية أو غير أدبية، وبث الحياة في خطابات تراثية بتقديمها والكشف عن مقاصد خطاباتها وذلك ما قامت به الباحثة فتيحة بوسنة كتجربة أولى في توظيف التداولية المعرفية في الجزائر سنة ٢٠٠٦ في تحليلها مقامات السيوطي الأدبية، حيث انطلقت من التوجه الجديد في تحليل الخطاب، الذي يقوم على تصوّر يتأسس على أن فعل التحليل يتحقق من خلال مراعاة مقاصد المؤلف، ومعطيات النص، ودور القارئ في التأويل، وذلك في ظل النظرية التداولية المعرفية التي تأخذ بالسياق بمفهومه الواسع في عملية تأويل الأقوال؛ ذلك أن اللغة الأدبية تمكنه من تمرير مجموعة من الأفكار التي يتعذر عليه التصريح بها لسبب أو لآخر، فلا سبيل إذن إلا بمنحها امتدادا في السياق الخارجي من أجل بحث استكشافي يتم فيه توظيف نتائج تحليل للخطاب قصد عقد صلة بينها وبين بنية موجودة خارجها في سياق العالم المتعين ومنحها امتدادا فيه، وذلك من خلال قراءة تأويلية تقر بإمكان اختلاف مقصدية الخطاب ومقصدية المؤلف.الذي يستمد من تأويل وفهم الخطاب. باعتبار أن "كل نص قابل للفهم والتأويل هو بالضرورة نص منسجم" لكنه يحتاج إلى وسائل ملموسة توضح العلاقات الدلالية التي تحكم انسجامه. مثلما أكد ذلك براون ويول Brown et Yule مقابل المقاربة التي ترى أن النص منسجم في ذاته.

فقد منحتها المناظرة التي ضمتها المقامة الأولى إطارا تواصليا قريبا من الكيفية التي تتم بها العملية التواصلية في الأحوال العادية والقوانين التي تجعل المتكلم يؤسس خطاباته في شكل أساليب واضحة، يؤطرها مبدأ عام هو التعاون، أو يوظف استراتيجيات تمكنه من تمرير مجموعة من المقاصد دون التصريح بها، والقواعد التي تضمن له نجاح العلاقة التخاطبية واستمرارها. وناقشت من خلالها بعض القضايا المتعلقة بالنظريات التداولية المعرفية التي ترى أن التأويل عملية مشتركة بين العمليات اللسانية (اللغوية)، والعمليات التداولية؛ بحيث إن المعنى الحرفي للقول هو منطلق أي تأويل وسلطنا الضوء على مفهوم الانسجام، Coherence وعرضت المقترحات الغربية في مسألة مبادئ وعمليات الانسجام، كما تطرقت إلى مسألة جنس المقامة،

خاصة مع صعوبة إدراج مقامات السيوطي تحت نمط المقامات المعروف.

تحدثت عن العلاقة التخاطبية والضوابط التي تحكمها لتجعل منها علاقة متكاملة تؤدي إلى إستراتيجية تخاطبية ناجحة، كما تعرضت إلى آليات الانسجام في خطاب المقامات الست الأولى مفترضة إمكانية عدّها مقامة واحدة تجمع شتات المقامات. وحللت المقامة الثانية وفق هذا الاستدلال، بعدما افترضت انبناءها عليه. ولقد منحتها المقارنة بين المقامتين الأولى والثانية، فرصة إبراز خيوط سردية خفية تعبر ثناياهما وتختزل رسالة واحدة موجهة إلى المتلقي، وإبراز مقاصدها.

وكانت تلك وسيلتها للكشف عن مقصدية المؤلّف، بعدما أبرزت مقصدية الخطاب في الفصلين السابقين، واعتمدت في هذا على جهود دان سبربر وديردر ولسن Dan Sperber et Deirdre Wilson في صياغة أنموذج علمي دقيق لعملية تأويل الأقوال الذي منحها انفتاحه على العالم المتعين المستمد من الطرح التداولي المعرفي التنبه إلى خصوبة ما قدمه التراث العربي في مجال انسجام الخطاب، بحيث يستدعي اهتمام الباحثين المعاصرين بهذا التراث والكشف عن كنوزه. كما نبهها إلى أهمية المناظرة في تطور الفكر العربي الإسلامي و قوة منهجها في صقل المواهب و تعويد المتكلم فنون القول و الجدل في إطار احترام الرأي الآخر ولو كان مخالفا، وتوصلت في الأخير إلى مقاصد السيوطي من كتابة هذه المقامات الأدبية على لسان الزهور وهو الإمام والفقيه، وقد اتخذها وسيلة خطابية لتجديد الدين، عوض ما تعود عليه المتلقي في عصره من خطاب الترهيب والترغيب المكرور[٣٣].

سعت مثل هذه الجهود لاستثمار تخصص تحليل الخطاب، في الكشف عما يزخر به التراث العربي من عجائب الأسرار العلمية، من جهة، ومعاينة الخطابات المعاصرة أيضا من أجل تقديم الانتقال بتحليل الخطاب إلى مرحلة نلخص بعض معالمها في النقاط الآتية[٣٤]:

١- تقف معظم الدراسات السابقة عند حدود مجال معرفي واحد لا تتعداه، وغالبا ما تقف، عند تحليل النصوص الأدبية، للكشف عن مكونات الخطاب والبحث عن آليات التدليل، غير أن مخبر تحليل الخطاب انطلق من فلسفة كون المعارف العربية لم تنشأ منفصلة عن بعضها بل كان يجمعها نسق واحد يعود ربما إلى الموجّه الديني الذي بفعل تأثيره المركزي نشأت تلك المعارف وتطورت، وما انفصالها بعد ذلك إلا لكونها قد اكتملت واستقلت بذاتها. وبهذا كان التجاوز بالخروج من المعرفة الواحدة إلى المنظومة المعرفية المتعددة. التي شملت مختلف الخطابات الإبداعية والنقدية والدينية، والاجتماعية التراثية، والمعاصرة، ثم الانتقال من المعرفة الواحدة إلى المنظومة.

٢- ما يميز هذه الدراسات السابقة أنها كانت تشتغل بتوجيه تحليل الخطاب فتوسع نظرتها لتتخطى الممارسة المحايثة إلى ممارسة أكثر تنوعا وخصوبة وإشكالا، وهي رؤية تشتغل بتوجيه أشمل، أي أنها تنتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن الإجراء ذي الصلة بالأدب فقط إلى إجراء يشمل غيره. وهذا الانتقال لا بد منه للخروج من الدائرة الضيقة التي كان العمل فيها خاضعا لشروط المحايثة وإلزاماتها ومنطقها الذي يوجه البحث إلى نتائج بنيوية أصبحت مكررة وعاجزة عن تقديم الإجابات التي تطرحها السياقات التداولية لمنظومة واسعة ومتنوعة كمنظومة التراث العربي.

٣- ربما كان أسهل الخيارات هو خيار العرض والتحليل، وغالبا ما يعيد الكتاب بهذا الخيار المنهجي إنتاج ما في المدونات التي يدرسونها بشيء من الشرح والتحليل، ولكن الباحثين اختاروا للبحث عن القوانين الثقافية التي كانت توجّه تلك

الخطابات من وراء حجاب، وهو المبدأ الثاني الذي أسس من خلاله هاريس تحليل الخطاب، في حديثه عن علاقة استعمال اللغة بالثقافة.

٤- إن الخطابات التي تعرض لها باحثو مَخبر تحليل الخطاب لم تكتف بالرواية والشعر، بل تجاوزوها إلى خطابات ما فوق أدبية وما فوق لغويه، والبلاغة، والأصول، والتصوف، والنقد، والكتب الجوامع، وأخبار الفئات الاجتماعية مثل: الحمقى والمغفلين والبخلاء، وأخبار النساء في مجالس الخلفاء، هي خطابات لم يجر اشتغال تحليل الخطاب عليها بالشكل الكافي كما هو الحال في النصوص الأدبية والسردية خاصة، واختيار مخبر تحليل الخطاب لهذه الخطابات هو انتقال موضوعي ومنهجي يوسّع دائرة الموضوع والتحليل معا.

## أخيراً نخلص إلى ما يلي:

- إن تثوير تحليل الخطاب، يقتضي نوعا من الانخراط في الخطاب، فعندما يستقيم في يد محلل الخطاب تصور تحليل الخطاب بالصورة التي عرضناها في مفهوم الخطاب، وتحليل الخطابات الحية، وعندما يعلي من شأن القيمة، فهذا يعني أنه يصبح منخرطا في الخطاب الذي يورثه الانخراط في الهياكل المعقدة للمنظمات والرقابة والسيطرة والسلطة، أي أن يكون فاعلا وكائنا معرفيا. كيف يمكن تبرير موقف ناقد كبير يعجز عن إدارة الحديث في ظاهرة اجتماعية أو سياسية معينة؟ ولماذا لا يصبح محلل الخطاب جزءا من السلطة الرمزية، بل جزءا من النخب الرمزية؟ فكما يتمكن السياسيون من الوصول إلى الخطاب العام بسبب سلطتهم السياسية، يتمكن أيضا الأساتذة الجامعيون بفضل مصادر المعرفة التي يتمتعون بها من ذلك، ذلك أن مثل هذه الأنماط من السّلط السياسية والأكاديمية تكون فعلا مؤثرة إذا كانت توفّر منفذا خاصا لوسائل إنتاج الخطاب، ومن ثم إدارة العقول الناس[٣٥].

- لقد تبين لنا أن تحليل الخطاب أو جزءا من روافده على الأقل، كان نتيجة مراجعة واستثمار وتحويل للتراث البلاغي الغربي، فلماذا لا يكون تحليل الخطاب عندنا استثمارا لتراث بلاغي يتجاوز ويتماشى مع نصوصنا؟ بما يجعلنا قادرين على الاستمرارية والإضافة، لا إلى التبعية، والتمرن على الآخرين.

- لقد بات واضحا أن القيام بالتصنيف والتجنيس سواء للخطابات التراثية أو المعاصرة، هو مصدر ثري لتفعيل تحليل الخطاب وسرعة ويسر التعامل مع المعلومة الخطابية، فالتحليل لا غنى له عن التنظير، وبدونه نستمر جزءا من المنظومة المعرفية الغربية، تجعلنا نستعير توصيفات ونستورد تحليلات تسقطنا في الفراغ المعرفي.

- لقد تبين واضحا من خلال هذه المعاينة للتجربة الجزائرية، أن معرفة اللغات الأجنبية ضرورة لتمثل أفضل للمعرفة التي ترد إلينا من الغرب، ففي ملاحظة عابرة للبحوث التي أنجزت في تحليل الخطاب في الجزائر يلاحظ أن الباحثين ذوي التعبير الفرنسي أكثر إلماما ووعيا بطروحات تحليل الخطاب، وأكثر تمثلا للإجراءات التي يحللون بها الخطابات، ووعيا بأهداف التحليل والقضايا التي تطرحها الخطابات المدروسة، وهو الأمر نفسه نجده عند مزدوجي اللغة، حيث نلاحظ، هذا الوعي في الإلمام بتفرعات تحليل الخطاب، لم يسقطهم في التعارض أو التجزيئية بل دفع بهم إلى التوجه إلى التراث لاستكناه النظريات منه وتثوير التحليل بإعادة الحياة في مبادئ تحليل الخطاب في التراث البلاغي، والنقدي والأصولي، وغيرها من معارف التراث.

- إن تحليل الخطاب يضعنا في مفترق طرق خطر ومختلف عن الذي وضعتنا فيه الثورة اللسانية،

وخاصة مع تكنولوجيات الإعلام والاتصال التي تجرنا إلى عالم تتقاطع فيه، التقنية مع القيم مع علم النفس والأعصاب، تفاعل الثقافات، وحتى الميتافيزيقا الافتراضية، وسيكون تعاملنا السليم مع خطاباتنا التي ننتجها في ظل هذا المفترق وسيلتنا لمعالجة مشكلاتنا وسلوكاتنا التي تتسبب فيها خطاباتنا، ويعد هذا الأمر مدخلا لمعرفة ذواتنا، كيف يمكن لنا أن نبقى على قيد الحياة ونحن نجهل أنفسنا ماضينا وحاضرنا.

• إن أي تقصير في الاهتمام بتحليل خطاباتنا هو بمثابة قصور في التمثل النفسي الذي يتجسد في الامتناع عن الكلام(٣٦)، ولم تعد الثقافة العربية اليوم ثقافة ترميم، ولذلك، فتحليل الخطاب بإمكانه أن يصبح شكلا من أشكال الثورة، وباعتبار تحليل الخطاب ينحو لكي يصبح تحليلا ثقافيا أو معرفيا، والثقافة والمعرفة يطرحان اليوم، أسئلة جديدة من بينها كيف يكون الخطاب المحرك الأساسي للقيم.

## الهوامش

١- سوف يكون تمثيلنا بالتجربة الجزائرية، وبتجربة باحثي جامعة تيزي وزو؛ لأننا لا ندعي الإلمام بحركة تحليل الخطاب العربي في شموليته، فضلا عن أن هذا العمل، يقتضي جهدا مضاعفا في الاستقصاء والتاريخ والتصنيف، مما لا يسعه هذا المقال، كما أنه نابع من حرصنا على عدم السقوط في أية مصادرات أو أحكام تقييمية في الحكم على واقع تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة عامة، وهذا ما أشرت إليه بضرورة القيام بهذا العمل من قبل فرق بحث.

٢- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت، ١٩٩٣، ص٢٥١.

٣- نقلا عن صلاح فضل ص ٢٥٢.

٤- يراجع محمود طلحة: مبادئ تحليل الخطاب، في التراث البلاغي العربي، من خلال شروح التلخيص، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر٢، ٢٠١٥ /٢٠١٦ ص ١٠-١٠.

٥- توين فان ديك: الخطاب والسلطة، ترجمة، غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة ٢٠١٤ ص٣٤ .

٦- يراجع محمود طلحة: المرجع السابق، ص٢٤.

٧- م.ن، ص٢٤.

٨- يراجع إدغار موران: الفكر والمستقبل .. مدخل إلى الفكر المركب، تر: احمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال، ط١، المغرب ٢٠٠٤ ص٧-٨.

9- Voir Dominique Maingueneau Nouvelles Tendances En Analyse Du Discours; Paris Hachette; 1987.

١٠- راجع عرض مفصل لهذه المقاربات، عمر بلخير: الخطاب الصحافي المكتوب دراسة تداولية ، دار الحكمة، ط٢، الجزائر ٢٠٠٩ من ص ١١٨ إلى ١٢٥ . وكذا مدخل كتاب، محمود طلحة: تحليل الخطاب السردي من خلال وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي.

١١- يراجع محمود طلحة، المرجع السابق، ص٢٦.

12- voir : j. Dubois : Dictionnaire De Linguistique ;Paris ; Larousse 2001 ;p150

# التداولية وأفعال الكلام

**محمد عبد المطلب***

(١)

من المنهجية التي أحافظ عليها في معظم ما قدمته من دراسات مطولة أو موجزة أن أبدأ بتحديد المصطلح أو المصطلحات التي أتعامل معها بالدراسة، ومصطلح: (التداولية) ترجمة للمفردة الأعجمية: (pragmatics)، وقد تُرجم المصطلح ترجمات عديدة، كل منها يراعي مرجعية دلالية فيه، بعض الترجمات تربطه بعلاقة السببية: (الذرائعية)، وبعضها يربطه بالإطار الخارجي المحيط بالكلام: (السياقية) وبعضهم يربطه بموقف أطراف الكلام: (سياق الموقف)، وبعضهم يربطه بالعلاقة الرابطة بين أطراف الكلام: (التخاطبية)، وبعضهم يربطه بالواقع العملي الحياتي: (النفعية)، وبعضهم الأخير يقود المصطلح إلى فاعليته الاستعمالية: (علم الاستعمال)، وبعضهم يربطه بمنطوق الكلام: (الملفوظية) وكلها ترجمات تلحظ جانبا من جوانب المصطلح، ثم تواصل التقدم في تحديد مفهوم الترجمة من هذه الزاوية أو تلك.

أما المفردة في (لسان العرب) (تداول) فترتبط بـ(تداول الشيء مرة بعد مرة)، و(الدالة) تعني الشيء الذي نتداوله، ومن هذه الصيغة جاءت مفردة: (دواليك) أي مداولة بعد مداولة، وأقول: (دال الشيء) أصبح متداولا، ومن الفعل (دال) جاء المصدر الصناعي: (تداولية)، ومن طبيعة هذه الصيغة التعبير عن المعنى المجرد لمجموع صفات المادة الصياغية المستعملة، أي أن هذا المصدر يحتوي الدلالات التي سبق أن أشرنا إليها في ترجمة المصطلح، أي (السياق، والاستعمال، والموقف، والنفعية، وأطراف الاتصال، والملفوظ).

ومن الإنصاف أن نذكر بأن بعض البلاغيين قد اقترب شيئا ما من مفهوم (التداول)، وإن كان اقترابه مغايرا لمفهوم التداولية في إطارها الوافد، إذ إن مفهوم (التداول) البلاغي يكاد ينصرف إلى (المعنى) المعين الذي يمكن أن يتداوله مجموعة من الشعراء في أشعارهم واحدا بعد الآخر، حيث يبدأ السابق بإنتاج المعنى، ثم يأتي بعده من يتأثر به تأثرا مغايرا، فيعيد المعنى مرة أخرى مع بعض المغايرة بالنقص أوالزيادة أو التعديل في اللفظ أو في جزء من المعنى، من ذلك قول الشاعر الجاهلي: (الأفوه الأودي) مفتخرا بأن الطير تلاحقهم في غزواتهم أملا

* أستاذ البلاغة والنقد، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

في التهام جثث الأعداء:

وتـرى الطـير عـلى آثارنـا
رأي عـين ثقـة أن سـتمارا

أخذه النابغة فقال:

إذا مـا غـزا الجيـش حلـق فوقهـم
عصائـب طـير تهتـدي بعصائـب

ثم أخذه الحطيئة فقال:

تـرى عافيـات الطـير قـد وثقـت لها
بشـبع مـن الخيـل العتـاق منازلـه

ويستمر تداول هذا المعنى ليتردد عن (حميد بن ثور ثم مسلم ثم أبي تمام ثم المتنبي)[١]

إن ما طرحناه عن معنى (التداول) بالمفهوم التراثي يفيد تداخل هذا المفهوم التراثي مع مصطلح حداثي هو (التناص) الذي يقدم مفهومه الإجرائي في تداخل نصين أو أكثر في المعنى، لكن التداول التراثي معني بالفاعلية التأثيرية للنص الأول في مجموعة قرائه التالين له في منتجهم الشعري، وربما لهذا نلحظ أن (أسامة بن منقذ) ربط مفردة التداول بمفردتين تحددان المقصود منها، هما مفردتا: (السابق واللاحق)[٢]، وهو ما يؤكد ما أشرنا إليه في الأسطر السابقة، بل إن أسامة فصل مصطلح (التضمين) عن مصطلح (التداول) بين السابق واللاحق، وخصه بباب مستقل، حيث ربطه (بالتداخل الصياغي)، فهم عنده: "أن يتضمن البيت كلمتين من بيت آخر"[٣].

معنى هذا أن التداول البلاغي يعتمد بعض من مفهوم الترجمات السابقة في بعدها التجريدي، مثل (سياق الموقف والملفوظية)، لكن هذا المفهوم يقف عن هذا التجريد دون أن يوغل فيه فلسفيا لتحديد مرجعيته المعرفية.

وليس من همنا في هذه الدراسة الموجزة أن نستحضر المرجعية التاريخية والفلسفية واللغوية التي صاحبت مولد المصطلح، إذ إن بعضها يرجع النشأة إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع سوسير وثنائية (اللغة والكلام)، وبعضها تعود بالنشأة إلى زمن المدرسة التحليلية، ويتقاطع مع هذه النشأة تدخل (مورس) وجهوده في (علم العلامات)، ثم تصل المتابعة إلى (أوستن وسيرل وهوسرل).

ومن الواضح أن صعود التداولية على هذا النحو الموسع كان بمثابة رد فعل على إغلاق البنيوية للنص إغلاقا حوله إلى نص لقيط، وكان البديل المباشر على هذا الإغلاق، هو فتحه على مرجعيته الحياتية بكل بعدها الاستعمالي النفعي الذي يسود المجتمع اللغوي الواحد.

ويمكن - على نحو من الأنحاء - النظر في انفتاح النص على أنه كان استجابة لمقولة سوسير عن (اللغة والكلام)، أي تحول الجماعي إلى فردي، وهو ما يكاد يقرب من مقولة (تشومسكي) عن (القدرة والأداء)، أي تحول القدرة اللغوية التي تسكن الذاكرة إلى أداء كلامي تنفيذي يعيش في الواقع.

والملاحظ أن التداولية - بجانب هذه التجريدات التي أشرنا إليها - قد اعتمدت (التوصيل) ركيزة أساسية من ركائزها، وهو ما وسع من دائرة نفوذها الاستعمالي ليسيطر على النصوص الأدبية جملة بكل محتوياتها السياقية والاستعمالية، وأنساقها التعبيرية، وشخوصها و وقائعها الحدثية والمكانية والزمانية، وهذا النفوذ حاضر داخل النص وخارجه، داخله بتوظيف أدواته التعبيرية المفردة والمركبة وكيفية إنتاجها للدلالة، وخارجة بالنظر في مستعملي هذه الأدوات، وما يهدفون إليه من هذا الاستعمال المغلف بالصدق.

وهذه الملاحظة بين الداخل والخارج هي الأداة التي تعتمدها القراءة التداولية في متابعة النص تفسيرا

وتأويلا وتحليلا وشرحا، سواء تم ذلك بالرجوع إلى المادة الأولية للدوال، أو تم بمغادرة هذه المادة الفطرية إلى سياقها الاستعمالي الذي حلت فيه، وهو ما يؤكد العلاقة الحميمة بين التداولية و(علم اللغة)، كما يؤكد هذه العلاقة بينها وبين (علم الدلالة)، وهو ما وسع دائرة هذا النفوذ التداولي ليصل إلى مفهوم الخطاب على وجه العموم ليتجاوز الأدبية إلى خطاب (الخطابة، والرسائل، والمقامة، والمناظرة) وما يمكن أن تطرحة الشبكة الفضائية من نصوص رقمية وغير رقمية.

## (٢)

ولا شك أن هذه الجهود التي صاحبت التداولية قد أكسبتها قدرا كبيرا من خصوصيتها في الفاعلية السياقية على نحو ما أسسه (أوستن وسيرل) في دائرة (الاستعمال) للغة وأطرافها المستعملة والمستقبلة لها، وبخاصة في مقولة (أفعال الكلام) ومرجعيتها الفلسفية والتحليلية، وعلاقة هذه الأفعال بأدوات اللغة ووظائفها الحجاجية والاستدلالية، ثم علاقة هذه الأفعال بالموقف الكلامي جملة وتقاليدة الراسخة في الوعي الإنساني، وهي علاقات تقوم على الاحترام المتبادل بين أطراف الكلام في السياق الحواري والتخاطبي: من يبدأ، ومن يرد، ومن يتدخل تدخلا محدودا أو موسعا، ومن يصمت، ومن يوظف الأعضاء في التعبير عن المقصود، مع تلازم كل هذه القواعد مع الاحترام المبدئي للغة وقواعدها وإجراءاتها العملية والمفهومية، وكلها شروط نجاح عملية الاتصال المحكومة بالسلوك العقلي المنطقي من ناحية، والسياق الاستعمالي بكل أعرافه وتقاليده من ناحية أخرى.

نخلص من هذا التقديم الذي طال بعض الشيء إلى أن المبدأ الفلسفي للتداولية يقوم على: (الاستعمال)، لأنه السياق الذي تتحول فيه اللغة إلى كلام، والقدرة إلى أداء، وهو ما يقود هذه الدراسة تلقائيا إلى (علم الدلالة) وما أسسه هذا العلم من متابعة المفردة حال المواضعة، وقبل الاستعمال وبعده، على أن يكون في الوعي أن الاستعمال سوف يقودنا -بالضرورة - إلى السياق الثقافي، والاجتماعي، والنفسي، والسياسي في مستوياته المختلفة صعودا وهبوطا، وهي سياقات ساكنة في المجتمع اللغوي بكل مستوياته أيضا.

ومن المهم - أيضا - الإشارة إلى ضرورة ربط الاستعمال بالكيفية التي يسلكها أعضاء الجماعة اللغوية في (أفعال الكلام)، وهو ربط ليس مستحدثا في تاريخ اللغة، بل هو ملازم لها في المسار التحولي والثابت، كما هو ملازم لعلم البلاغة، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نقدم الموقف التراثي من عملية (الاستعمال) ودورها في النحو والبلاغة على صعيد واحد.

إن كل هذه الملاحظات التي تابعناها في المسار الإجرائي للتداولية، يكاد يتوقف عند مقولة (أوستن) عن (أفعال الكلام)، وهي المقولة التي تعنينا في هذه الدراسة الموجزة، ذلك أن معظم المترجمين والباحثين في التداولية قد أسسوا مسيرتهم على تحولها من التقديمات النظرية إلى الإجراءات التطبيقية عموما، وحول (أفعال الكلام) على وجه الخصوص، دون أن يعنوا أنفسهم بمناقشة هذه الأفعال من حيث صحتها النظرية من ناحية، ومن حيث إجراءاتها التنفيذية من ناحية أخرى، كما كان قصورهم واضحا في ربط هذه الأفعال بما يمكن أن يقاربها في التراث العربي لإكسابها قدرا إضافيا من الصلاحية للتعامل مع النص العربي، وهو ما يمكن أن يكون صلب هذه الدراسة.

## (٣)

والإجراءات التنظيمية لأفعال الكلام كما طرحها (Austin أوستن) تسير في مسارين بينهما قدر كبير من التلازم: المسار الأول يتمثل في: (الفعل اللفظي)، أي النطق اللساني الذي يمكن أن يتحول تلقائيا إلى فعل كتابي، والمسار الآخر يكاد يتحرك من منطقة السلب إلى منطقة الإيجاب، أي التحقق التنفيذي لفعل الكلام الملفوظ أو المكتوب.

إن هذا التقديم النظري الموجز لفكر أوستن عن (أفعال الكلام) يمكن أن نتمثله تطبيقيا في مثل قولنا: (سوف أزورك غدا) في المسار الأول، أما في المسار الثاني، فإنه يتمثل في الإجراء التنفيذي لهذه الزيارة، ويتبع هذين المسارين إضافة أساسية يجسدها: (الإنجاز) الذي يستدعي الطرف الآخر في عملية التخاطب، ونقصد (المتلقي) في استقباله المزدوج للملفوظ القولي أولا، ثم الإجراء التنفيذي ثانيا، على أن يؤخذ في الاعتبار أن الإجراء التنفيذي خاضع للاحتمال، أي أنه يمكن أن يتحقق ويمكن ألا يتحقق.

إن هذا التقديم لنظرية أوستن في أفعال الكلام يكاد يستحضر عناصرها المركزية دون الإضافات الهامشية والتفصيلية، وهذا التقديم على هذا النحو مقصود لإفساح المجال لاستحضار عملية (الإسناد) في النحو والبلاغة العربيين، وهي عملية تعتمد (الضم والتعليق) الذي يربط بين الكلمات وبين الجمل وبين الفقرات نفيا أو إثباتا، خبريا كان الأسلوب أو إنشائيا، والإسناد: (هو الحكم بنسبة شيء إلى شيء أو نفيه عنه).

ومن الواضح أن الجملة الخبرية -عند البلاغيين- تحكمها قاعدة ثلاثية على نحو ما هي عليه عند أوستن مع المغايرة في المسميات الاصطلاحي، أما النسبة المعتمدة عند البلاغيين، فهي (النسبة المفيدة)، كأن نقول: (خرج محمد) و(حضر عمر)، ومن ثم تُستبعد النسبة غير المفيدة، كأن نقول: (إن جاء خالد).

ويمكن هنا أن نتابع أحد البلاغيين المتأخرين، هو (محمد بن عرفة الدسوقي تـ ١٢٣٠ هـ ١٨٢٥ م) وسوف نلحظ التقارب المدهش بين ما قدمه في هذا السياق وما قدمه أصحاب الفكر التداولي، إذ إنه جعل النسبة الإسنادية ثلاثية الأركان، إذ تكون (النسبة كلامية)، وهي التي توازي (الفعل اللفظي) عند أوستن، كما في قولنا: (خالد قائم)، وقد تكون النسبة (ذهنية)، والمقصود بها تصور وقوع الفعل، لا الفعل ذاته، أي تصور (قيام خالد)، ثم تكون النسبة (خارجية) أي وقوع الفعل، وهي ما يوازي (الفعل الإنجازي) عند أوستن[٤].

ومن المهم الإشارة إلى أن البلاغيين العرب في بحوثهم حول (الإسناد) ربطوه بالواقع عموما، سواء أكان هذا الواقع داخليا ذهنيا أم خارجيا تنفيذيا، وأن هذه العلاقة الإسنادية مزدوجة بين السلب والإيجاب -كما سبق أن ذكرنا- لكنها في هذا أو ذاك تتحول من كونها مجرد ألفاظ منطوقة أو مكتوبة إلى إجراء تنفيذي، لكن هذه الفاعلية التنفيذية محصورة في الأسلوب الخبري لأن طبيعته أن يكون له واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه، وهو ما يغاير الأسلوب الإنشائي في عدم وجود واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه.

لكن المعتمد البلاغي مرتبط (بالكلام الملفوظ أو المكتوب) من ناحية، و(الكلام التنفيذي) من ناحية أخرى، على أن يؤخذ في الاعتبار أن (الفعل التنفيذي) -غالبا- ما يبتعد عن (أصل المعنى)، فعندما أقول: (لم أتناول طعاما منذ يومين)، يكون أصل المعنى محددا وواضحا وهو (عدم تناول الطعام لمدة يومين)، أما الخروج على أصل المعنى فإنه يفتح الجملة على تعدد الدلالة، إذ قد يكن المقصود: (طلب معونة مادية لشراء الطعام)، وقد يكون المقصود (مجرد التعبير عن الإحساس الداخلي بالجوع)، وقد يكون المقصود أن يظهر المتكلم (قدرته على عدم تناول الطعام لمدة يومين) إلى غير ذلك من النواتج الاحتمالية التي ترتبط بسياق الموقف والحالة المحيطة بالمتكلم.

وما تابعناه في الأسلوب الخبري يمكن أن نتابعه في الأسلوب الإنشائي، سواء أكان إنشائيا

طلبيا كما في (الاستفهام والنهي والأمر والنداء)، أم غير طلبي، كما في أسلوب: (التعجب والقسم والذم والمدح)، ويجب الإشارة إلى أن الأسلوب الإنشائي يكاد يتخلص من أصل المعنى ليخرج إلى معان طارئة يفرضها السياق الاستعمالي، فعندما أقول لشخص ما: (هل ينجح المهمل)؟ تكون الإجابة المفترضة هي (النفي)، أي أن السؤال تحول تلقائيا من الإنشائية إلى الخبرية، ويكون المعنى المطروح من الكلام: (لا ينجح المهمل).

والحق أن البلاغيين في مقولهم عن (الفعل الكلامي) يدل عل أنهم لم يقعوا فيما وقع فيه (أوستن) ومن تابعه من الدارسين والمترجمين في فصلهم بين البناء النحوي للكلام وفاعليته التنفيذية، إذ تعاملوا معهما بوصفهما مستويين منفصلين، أما البلاغيون العرب، فقد ربطوا بينهما على النحو الذي تابعناه عند (الدسوقي) في حاشيته، بل إن الفصل البلاغي بين الأسلوب الخبري والإنشائي في التحديد المعرفي والبناء الصياغي يكاد يغيب إذا احتكمنا إلى (الفعل التنفيذي)، ذلك لأنهم يرون الأسلوب الإنشائي فرعا عن الخبري، ومن ثم فمن الممكن أن يتحول كل منهما إلى الآخر تبعا للسياق الاستعمالي، فعندما أقول لشخص: (المذاكرة تقودك إلى النجاح) يتحول هذا الأسلوب الخبري إلى أسلوب إنشائي في الفعل التنفيذي: أي (ذاكر لتنجح)، وعلى العكس يتحول الإنشاء إلى خبر في مثل قولنا: (هل ينجح المهمل)؟ إذ يكون الفعل التنفيذي: (لا ينجح المهمل).

أما (الإنجاز) الذي يستحضر المتلقي للفعل الكلامي إلى السياق الاستعمالي، فإن البلاغيين قد ربطوه بمقولتهم عن (الحال والمقام)، لأن حضور المتلقي يكاد يكون المؤثر الأساسي في إنتاج الكلام الملفوظ أو المكتوب، بل المؤثر الأول في (أفعال الكلام) من خلال تحديد ثلاثة أحوال تحاصر هذا المتلقي وتؤثر في بناء الكلام الموجه إليه: الحالة الأولى (الابتدائية) حيث يكون المتلقي خالي الذهن عن الموضوع الكلامي المطروح عليه، وهنا يوجب البلاغيون على المتكلم أن يكون كلامه ابتدائيا، أي خاليا من المؤكدات -وهي كثيرة في اللغة العربية- فعندما أتوجه بالخطاب إلى شخص ما لأخبره بزيارتي له، وهو خالي الذهن عن هذه الزيارة، أقول له: (أزورك غدا)، والحالة الثانية، أن يكون المتلقي مترددا أو شاكا في الموضوع المطروح عليه، وهنا يحسن توكيد الكلام بمؤكد واحد، ففي المثال السابق يأتي الكلام على النحو الآتي: (إنني أزورك غدا)، أما الحالة الثالثة فهي التي يكون فيها المتلقي منكرا للموضوع المطروح عليه، وهو ما يحوج الكلام إلى أكثر من مؤكد واحد، فأقول: (والله إني سوف أزورك غدا).

لكن الوعي البلاغي بالسياق الاستعمالي وارتباطه بالحال والمقام، أتاح للمتكلم نوعا من الحرية في إنتاج الكلام بما يغاير الحالة التي يكون عليها المتلقي على النحو الذي عرضنا له، فقد تكون حالة المتلقي ابتدائية، وتأتي الصيغة الكلامية موافقة لحالة الشك أو الإنكار، وذلك راجع إلى اعتبارات سياقية يهدف المتكلم إلى تحقيقها، فعندما أواجه شخصا ينكر شروق الشمس على الرغم من شروقها، أوجه له الكلام ابتدائيا، لأنه ينكر أمرا لا ينكر، فأقول له: (الشمس مشرقة).

## (٤)

ومن الحق أن أقول إن استقبال مقولة (أفعال الكلام) في الثقافة العربية يكاد يكون استقبالا أعمى، فلم يحاول المترجمون متابعة مقولات (أوستن وسيرل) وسواهما متابعة فاحصة ومقارنة وناقدة، وإنما أخذوا ما جاءهم مسلمين بسلامته من ناحية، ومسلمين بصلاحيته للتعامل مع النص العربي تعاملا مطلقا من ناحية أخرى، بل أسرعوا في عمل الإجراءات التطبيقية على ما بين أيديهم

من مؤلفات ونصوص تراثية وحداثية، وحولوها إلى نصوص تنتمي -بالدرجة الأولى- إلى (علم الكلام) إذ استحالت إلى نصوص في (الحوار الحجاجي) المفعم بالأدلة والبراهين وقضايا المنطق والجدل، وغابت الجمالية التأثيرية غيابا شبه كلي صياغة ودلالة.

وفي الحق أن مقولة (أفعال الكلام) وتوابعها التنفيذية والإنجازية مليئة بالثقوب، وبخاصة ما أصّله (أوستن) عن (الإنجاز) وشروطه المتتابعة في محاور يكمل بعضها بعضا.

أولها: الإطار الحاوي للموقف الكلامي وارتباطه بالعرف العام الملازم له في اللفظ والمعنى.

ثانيها: الأطراف التي يضمها هذا الموقف الكلامي ومدى ارتباطها بهذا العرف.

ثالثها: التزام الأفراد بالعرف اللغوي العام السائد.

رابعها: تحقيق (الصدق) الشعوري والفكري والسلوكي.

خامسها: ربط الإبداع الأدبي شعرا ونثرا بمقولة (طفولة اللغة) أي فطريتها [٥].

ومن المنهجية أن نتوقف بعض التوقف عند هذه الخماسية وعلاقتها (بأفعال الكلام) وما يمكن أن ينتابها من عوار - من وجهة نظرنا-، والحق أني لست السابق في هذا المجال، فقد سبق أن انتقد (ليتش) (ودريدا) و(دكرو) هذه المقولة ووصفوها بكثرة الأخطاء [٦].

ومن ثم فإننا نتوقف شيئا ما أمام بعض المصطلحات التي طرحها (أوستن) مثل مصطلح (العرف العام) الذي يحيط بالموقف الكلامي، لأنه -كما يبدو- مصطلح حمال أوجه، فهل المقصود به العرف العام الذي يسود المجتمع بكل تقاليده وأعرافه وعاداته، أم المقصود العرف اللغوي الخاص بكل لغة؟ ذلك أن المفهوم الأول يحول السياق الكلامي إلى موقف اجتماعي يتجاوز أطراف الاتصال، ويتجاوز العلاقات التي تربط بينهم، أي أن السياق يتحول إلى نوع من (المجهول)، وهو ما يكاد يغيب عملية (التوصيل) أو يحيلها إلى شبكة معقدة من السياقات الكلامية المضطربة والمتداخلة.

وإذا كان العرف العام يربط الموقف الكلامي بالواقع الخارجي، فإن مصطلح (الصدق) ينقل الموقف الكلامي من الخارج إلى الداخل، ومن ثم تتجه القراءة (للنوايا) قبل المنطوق أو المكتوب، وهو ما يمثل عقبة كبرى، لأن كثيرا من الأفعال الكلامية قد لا تعبر عن نية المتكلم دون نظر إلى المعنى المباشر للكلام، وهو ما يجعل من المحال على المتلقي أن يتحقق من خصوصية (الصدق) التي افترضها (أوستن).

وهذا ما يستدعي على الفور القول البلاغي عن (صدق الخبر)، إذ يرون أن الصدق يكون عند مطابقة المنتج الكلامي لما يعتقده المتكلم، حتى لو كان اعتقاده مخالفا للواقع، فعندما يقول شخص: (إن الشمس مشرقة) معتقدا ذلك على الرغم من أنها غير مشرقة، يكون صادقا، والرأي الآخر يربط (الصدق) بمطابقة الكلام للواقع دون نظر إلى ما يعتقده المتكلم، لكن الرأي الأول هو الغالب البلاغي، معنى هذا أن مقولة (الصدق) التي أسسها (أوستن) تُدخل السياق الاستعمالي لأفعال الكلام متاهة دلالية.

بل إن نظرية (أفعال الكلام) - إذا وافقنا على كونها نظرية- تقف عاجزة أما كثير من هذه الأفعال، وبخاصة أمام مفارقة (الكلام الصريح والمضمر)، إذ من الجلي أن النظرية لا تصلح إلا في التعامل مع (الصريح)، أما (المضمر) فلا قدرة لها على التعامل معه.

ويهمني في هذا السياق أن أشير إلى عجز النظرية عن التعامل مع كثير من الأشكال البلاغية، وبخاصة تلك الأشكال التي تعتمد الإضمار أكثر من التصريح، وفي مقدمة هذه الأشكال بنية (الكناية) وتابعها (التعريض) ثم (التورية)، فعندما أقول لشخص ما: (أنت تستقبل كثيرا من الضيوف)، يكون المصرح به مباشرا عندما يكون هذا الشخص له مكانة اجتماعية

تستدعي كثرة زواره، لكن المضمر الذي تحتمله الجملة يكون متعددا، فقد يكون المقصود وصفه (بالكرم)، وقد يكون المقصود وصفه (بالمروءة) لأنه يقضي حاجات الناس، فيتتابعون في زيارته، وقد يكون المقصود وصفه (بالأهمية) ومن ثم يلجأ الناس إليه، بل إن السياق قد يحول الجملة إلى نوع من التعريض، إذا ضم الموقف الكلامي شخصا مكروها، إذ يكون المقصود عقد مقارنة ضمنية بين هذا الشخص الكريم المهم صاحب المروءة، وبين هذا الشخص المكروه.

والحق أن متابعة كثير من الأشكال البديعية يشير إلى عدم صلاحيتها في دخول دائرة (أفعال الكلام) على النحو الذي قال به (أوستن)، لأن طبيعتها الإنتاجية أن تكون مزدوجة المعنى مثل: (المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح)، وذلك في مثل قولي: (هذا شخص لا عيب فيه سوى أنه كريم) أو أن أقول: (هذا شخص حقير لكنه سارق)، فالجملة الأولى توهم المتلقي أن المدح سوف يتبعه بعض الذم نتيجة دخول (سوى) في السياق، لكن هذا التوهم، يتحول من الذم إلى المدح، أما في الجملة الثانية، فإن احتمال المدح يتحول إلى الذم، وهكذا تتأبى مثل هذه الأشكال التعبيرية على مقولة (أفعال الكلام)، ومن ثم يمكننا القول إن مقولة (الإنجاز) في نظرية (أفعال الكلام) تكاد تنحصر في سياقات الحجاج بطبيعتها التأثيرية والإقناعية، تحذيرا وتنبيها وترغيبا وإقناعا، وهو ما يمثل عوارا واضحا عند أوستن.

## (٥)

أما الذي أراه من قصور في نظرية (أفعال الكلام) فيرجع إلى التأسيس النظري الذي قامت عليه، إذ إن هذا التأسيس أغفل ركيزة وثيقة بعملية (البيان) الكاشفة عن الأغراض الداخلية المستورة، وأن مهمة البيان تحويل المستور إلى مكشوف والمجهول إلى معلوم، وهو ما أشار إليه الجاحظ بقوله: إن المعاني مستورة في ذهن المتكلم، وأفكاره ساكنة في ذاكرته، والوصول إليها له وسائل خمس، منها وسيلتان متوافقتان مع نظرية أفعال الكلام، هما: (اللفظ والخط)، أما الثلاثة الأخرى فإنها تلحق بهذه النظرية مع شيء من التكلف، مثل (الإشارة)، والمقصود بها: (الكلام الصامت) وهي تلك التي أشار إليها الشاعر العربي القديم (عمر بن أبي ربيعة):

أشـارت بطـرف العـين خيفـة أهلهـا
إشـارة مذعـور ولم تتـــــكلم
فأيقنـت أن الطـرف قـد قـال مرحبـا
وأهــلا و سـهلا بالحبيـب المتيـم

وهذه الإشارة كما حددها الجاحظ تعتمد على توظيف الأعضاء الجسدية في إنتاج الكلام، ذلك أن لهذه الأعضاء وظائف فطرية، مثل (احمرار الوجه) عند الخجل أو الغضب، ووظائف مكتسبة، مثل (وضع الإصبع على الفم) طلبا للصمت، و(هز الرأس) يمينا ويسارا علامة على الرفض، وقد حدد الجاحظ الأعضاء التي تنتج الإشارة وهي: اليد، والرأس، والعين، والحاجب، والمنكب، ثم أضاف إليها بعض أدوات غير جسدية، مثل: الثوب، والسيف، والسوط.

ثم أكمل الرجل وسائل البيان المؤدي (للفهم والإفهام)، فذكر (العقد) والمقصود به الدلالة المستفادة من مواقع النجوم والكواكب التي عن طريقها يتم حساب الأيام والشهور والسنوات، ثم أضاف إلى وسائل البيان ما اسماه (النِّصبة) أي الحال الدالة الناطقة بالمعنى، مستشهدا على ذلك بقول أحد الخطباء الذي وقف أمام سرير الإسكندر وهو ميت: (الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس)[٧].

ووسائل البيان على هذا النحو الذي نقلناه عن الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) تكاد تسقط من نظرية أفعال الكلام، ولن نجد لها حضورا إلا على الكلفة والتمحل مما يمثل قصورا فيها، وهذا القصور لا يرجع إلى غياب بعض وسائل البيان، وإنما يرجع إلى الغموض الكثيف الذي يتخلل مفاصل النظرية، أشرنا إلى بعضه، وهناك غيره يحتاج إلى التوقف عنده، والتنبه إليه.

---

**الهوامش**

١- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، ود. حامد عبد المجيد، البابي الحلبي ١٩٦٠، ص ٢٢٢، ٢٢٥.
٢- السابق، ٢٢٢.
٣- السابق، ٢٤٩.
٤- انظر: حاشية الدسوقي، ضمن شروح التلخيص، البابي الحلبي ١٩٣٧: ١/ ١٦٤.
وانظر: أفعال الكلام العامة، جون أوستن، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق ١٩٩١.
وانظر: الملفوظية، جان سيرفوني، ترجمة: د. قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨: ٩٥ وما بعدها.
٥- نظرية أفعال الكلام العامة، ص ١٧٠ وما بعدها.
٦- انظر: الملفوظية، ص١١٠.
٧- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣، ١ / ٧٦، ٨١.

# عن التحليل البلاغي الحجاجي للخطابات

**محمد مشبال***

ارتبطت البلاغة منذ أصولها عند اليونانيين واللاتينيين والعرب، وصولا إلى امتداداتها وتجلياتها المعاصرة، ببناء تصورات نظرية حول الخطاب البليغ، ولم تنشغل بتحليل النصوص وتأويل الخطابات؛ لكنها تسمح، استنادا إلى ما قدمته من تصورات ومفهومات وأدوات، بأن ننظر إليها باعتبارها منهجا في تأويل وتحليل النصوص. فبعد أن كانت البلاغة القديمة معرفة بقواعد إنتاج الخطابات الإقناعية، أصبحت اليوم معرفة بتأويل هذه الخطابات؛ أي إنها انتقلت من طور شكلت فيه ضربا من المعرفة الخاصة بإعداد الخطباء الجيدين، إلى طور صارت فيه ضربا من المعرفة المبنية على تحليل الخطابات ووصف تقنياتها واستراتيجياتها الإقناعية. تلتقي في هذا مع حقول معرفية أخرى، من قبيل النقد الأدبي بمناهجه المختلفة، وبالسيميائيات، وبالدراسات الثقافية، وبمناهج تحليل الخطاب.

وتتميز البلاغة بسؤال أساس يشكل موضوع انشغالها: «لماذا كان هذا المقطع من الخطاب على هذا النحو؟ ولماذا لم يكن على نحو مختلف؟ ولماذا كانت هذه الألفاظ المخصوصة على هذا النحو من الترتيب المخصوص؟»[(١)].

وللإجابة عن هذا السؤال، يستدعي التحليل البلاغي مجموعة من الأسئلة تعد مرتكزات أي تحليل بلاغي يسعى إلى مقاربة النص في كليته: ما موضوع النص؟ وما حوافزه؟ ومن المتكلم المسئول عن الكلام؟ ومن المخاطَب الحقيقي للنص؟ وما اللغة المستعملة فيه؟ وما بنيته؟ وما الطريقة التي ينصهر بها في بنيات أوسع؟[(٢)]

يتناول هذا الفصل البلاغة باعتبارها تحليلا أو قراءة للنصوص، وليست مجرد نظرية؛ أي إننا سنحاول أن نكشف عن جملة من المرتكزات والمبادئ التي انطلقت منها مجموعة من القراءات البلاغية للنصوص والخطابات. وسنكتفي بنماذج من هذه القراءات، مادام الغرض الأساس تعرّف المفهومات والإجراءات العامة التي يقوم عليها أي منهج بلاغي يتوخى تحليل خطابات ملموسة، وليس تقديم شواهد لتأكيد نظرية قائمة[(٣)].

## التحليل البلاغي: نحو تأويل قائم على استلهام مبادئ إنتاج النص

تمثل كتابات آرون كبيدي فارغا Aron Kibédi Varga في مجال التحليل البلاغي الحجاجي للنصوص،

*أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، كلية الآداب، تطوان، المغرب.

إسهاما له مزيته التي ينبغي الوقوف عليها في هذا السياق؛ فمنذ كتابه «البلاغة والأدب» (١٩٧٠) إلى كتابه «الخطاب، والمحكي، والصورة» (١٩٨٢)، بالإضافة إلى مجموعة من مقالات في كتب جماعية، ظهر توجه الباحث نحو استثمار البلاغة الأرسطية في تحليل نصوص من الأدب الكلاسيكي. وقد رام بتحليلاته «المشاركة في إقامة مناهج أكثر دقة لدراسة الروابط بين الأدب والبلاغة»[٤]؛ فما كان يعنيه ليس البلاغة في حد ذاتها، وإنما الأدب؛ تجلى ذلك في اختياره تحليل نصوص كاملة حفاظا على وحدتها؛ يقول: «إن اهتمامنا بالبلاغة كان بسبب الأدب وليس العكس»؛ أي إنه لم يتعامل مع الأدب باعتباره وثيقة لتوصيل المعرفة البلاغية، ولم يتعامل مع البلاغة باعتبارها مجموعة من التقنيات أو الدروس التي ينبغي تلقينها للمتعلمين والباحثين، بل تعامل مع الأدب باعتباره نصوصا تمتلك وحدتها المتماسكة التي ينبغي دراستها في كليتها، كما أنه تعامل مع البلاغة باعتبارها منهجا في وصف النص وقراءته.

لقد انطلقت تحليلاته من تقدير واضح للبلاغة التي يرى أنها «توشك أن تكون الأداة الوحيدة التي نملكها لوصف الطريقة التي بُني بها نصٌّ ما»[٥]؛ فالبلاغة سواء أكانت حجاجية أم أدبية هي أقدم معرفة بتقنيات بناء النص نملكها بين أيدينا اليوم، قبل أن تظهر حقول أخرى ستعمل على تطوير هذه المعرفة.

لقد قدم الباحث تعريفا أوليا وحذرا للبلاغة، ينبغي الوقوف عليه وتحليله قبل عرض منهجه في تحليل النصوص بلاغيا؛ فهو يحددها بأنها: «مجموعة من التقنيات التي تسمح بوصف وإعادة بناء إنتاج الخطابات والنصوص؛ إنها تمنح الأفضلية للتصور التواصلي للكلام. ولا يقوم تحليل بلاغي إلا بقبول النظر إلى أي نص أو خطاب باعتباره جزءا من فعل التواصل بوساطة مرسل ومرسل إليه ورسالة»[٦].

يستبعد هذا التعريف النصوص الأدبية الخالصة من دائرة الخطابات التي تتخذها البلاغة موضوعا لتحليلاتها؛ من قبيل النصوص الروائية والشعرية في الأدب الحديث التي لا تستجيب لمبادئ التواصل البلاغي المتمثلة في المبدأين الآتيين[٧]:

١- لقد صيغت النصوص الأدبية وغير الأدبية في العصور الكلاسيكية في ضوء مفهوم التواصل البلاغي القائم على وضوح الرسالة، والمقصدية المحددة؛ فلا مجال لتعدد المعاني في نصوصتقوم فعاليتها على غرض محدد لا لبس فيه.

٢- يقتضي المبدأ الثاني من مبادئ التواصل البلاغي، أن تقوم النصوص الأدبية وغير الأدبية على توافق ضمني أو اتفاق مسبق حول أمور عدة بين المرسل والمرسل إليه؛ حيث يتولى المحلل البلاغي الكشف عن أنماط هذا التوافق التي توصف بـ«المواضع».

إن القول باستبعاد هذا التعريف للنصوص الأدبية الخالصة، لا يعني أنها تنفي عن دائرتها كلّ ما له علاقة بالبلاغة بمفهومها المحدّد أعلاه؛ فلا يوجد نص يخلو من البُعد البلاغي، حتى وإن لم يقم في كليته على غرض بلاغي. وبناء على هذا التصور المرن الذي لا يقيم حدودا صارمة بين ما هو أدبي وغير أدبي، فإن بلاغة الحجاج - وهي التي عليها مدار الحديث هنا - لا تقتصر على نمط من النصوص دون غيرها، وإن آثرت مقاربة النصوص ذات الغرض التواصلي الصريح، لكنها مع ذلك يمكنها أن تقارب غيرها من النصوص الأدبية الحديثة، ولكنها ستكون مقاربة جزئية وليست كلية؛ فالمحلل البلاغي الحجاجي الذي يقارب نصا روائيا تخييليا على سبيل المثال، لا يملك منهجا يمكِّنه من القبض على النص في كليته، لكن أدواته تسعفه في تحليل أجزاء من هذا النص، من قبيل: الحوارات ووصف الشخصيات وخطابات معينةووجهات النظر والمواضع المشتركة التي يمكن أن ينطوي عليها.

وإذا ما عدنا إلى تعريف البلاغة المشار إليه، فإن قوله إنها «مجموعة من التقنيات»، يقوم على افتراض يفيد أن هذه التقنيات تخضع لتصور منهجي متماسك، وليست مجرد قائمة غير منتظمة في إطار منهج؛ وهذا التصور هو الذي بنى عليه أرسطو وصفه للمراحل التي يمرّ بها الخطاب الإقناعي في أثناء تشكّله، وقام الباحث باستلهامه في تأويله للنصوص الأدبية ذات المنزع الحجاجي. وهذا الاستلهام يقوم على افتراض مفاده أن أصحاب هذه النصوص على وعي بقواعد البلاغة التي تعلّموها؛ فالنصوص التي تقبل التحليل البلاغي، هي النصوص التي صيغت في أقوى عصور الخطابة، قبل أن ينشأ الأدب بمفهومه الحديث مع صعود الفكر الرومانسي الذي رفع شعارات معادية للبلاغة بمفهوماتها المركزية القائمة على التأثير والتوافق مع السامع واستدعاء العواطف وهيمنة الطوبيقا (أو المواضع المشتركة)، واستبدل بها مفهومات جديدة قائمة على ترسيخ مبادئ الخيال والتعبير عن الوجدان والفردية والإبداع.

تتوافق مبادئ المنهج البلاغي المقترحة هنا، مع مبادئ إنتاج الخطابات ذات المنزع الإقناعي أو الأجزاء الأساس المكونة لها، سواء أكانت خطابات عمومية (سياسية وقضائية واحتفالية) أم كانت أدبية. وهذه المبادئ هي على النحو الآتي:

١- **مبدأ نوع الخطاب:** فكل نص ذي غرض إقناعي يقبل تصنيفا في إطار أحد أنواع الخطاب الثلاثة التي صنفها أرسطو باعتبارها تمثل المواقف التواصلية الكبرى التي يمكن أن ينخرط فيها الخطيب الذي يروم التأثير في المخاطب وحمله على الاضطلاع بفعل ما؛ فتحديد غرض النص الإقناعي أو رسالته يتوقف على تصنيفه ضمن أحد هذه المواقف التواصلية الكبرى التي تحدث عنها أرسطو؛ فإما أن يسعى الخطيب إلى حثّ المخاطب على اتخاذ قرار ما، كما يحدث في الموقف التواصلي السياسي؛ وإما أنه يحثه على إصدار حكم ما، كما يحدث في الموقف التواصلي القضائي؛ وإما أنه يحثه على التقييم بالاستحسان أو بالاستهجان، كما يحدث في الموقف التواصلي الاحتفالي. فأنواع الخطاب الإقناعي عند أرسطو، ليست في حقيقة الأمر سوى مواقف يعيشها الإنسان في تواصله اليومي مع الآخرين؛ فهو لا يكف عن إنتاج خطابات تداولية يمكن تصنيفها في أحد هذه الأنواع والنظر إليها ضمن هذا المنظور التواصلي أو ذاك.

وقد يقبل النص الواحد الانخراط في أكثر من موقف تواصلي؛ فلا شيء يمنع من أن يضطلع النص الإقناعي الواحد بوظائف بلاغية عدة؛ مثلما يحدث في الخطاب الإشهاري الذي يتشكل من موقفين تواصليين متداخلين هما: الموقف السياسي والموقف الاحتفالي؛ لأنه خطاب يقوم على حثّ المخاطب على استحسان منتوج ما، وفي الوقت نفسه يحثّه على اقتنائه.

ولما كانت هذه المواقف التواصلية التي قنّنها أرسطو في أنواع الخطاب المعروفة، تفتح للمحلل البلاغي أفق توقع يقوم على مجموعة من القواعد الضمنية، فإن وظيفة هذا الأفق تتمثل في إرشاد المحلل إلى سمات النص واستراتيجياته الخطابية.

٢- **مبدأ الإيجاد:** فبعد الكشف عن الموقف التواصلي أو نوع الخطاب الذي يمكّن المحلل البلاغي من تحديد النص في كليته، ينتقل المحلل إلى المرحلة الأساس من مراحل بناء الخطاب، والمتمثلة في الكشف عن اللوجوس أو المواضع المشتركة والحجج العقلية التي لجأ إليها الخطيب لتأييد دعواه، على نحو ما يكشف عن الباطوس أو الوسائل العاطفية التي يمكنها أن تسهم في إثارة الأهواء والانفعالات، باعتبارها تشكل جزءا من الإيجاد، أو هي الجانب العاطفي فيه.

وإذا كان الإيتوس أو الصورة الأخلاقية التي يظهر بها الخطيب في خطابه لتقوية رسالته أو غرضه الإقناعي، من وسائل الإيجاد المهمة في البلاغة القديمة وخاصة عند أرسطو، إلا أن الباحث لم يشر إليها ضمن الحجج والاستراتيجيات الخطابية التي يفكر فيها الخطيب أو يجمّعها لتحقيق هدفه الإقناعي.

والحق أن تتبّع تحليلاته لمجموعة من النصوص الأدبية الكلاسيكية، تثبت لنا أنه، على الرغم من إقراره بأهمية الباطوس في التحليل البلاغي الحجاجي ومكانته في البلاغة القديمة سواء عند أرسطو أو بعده(٨)، إلاّ أنه لم يقدم لنا تحليلات ملموسة للأهواء في هذه النصوص: لتظل دعوته إلى تحليل الباطوس في حاجة إلى تطبيقات عملية.

٣- **مبدأ الترتيب**: هو مبدأ حجاجي آخر يستثمره المحلل البلاغي في كشفه عن حجاجية الخطاب؛ فالخطيب الجيد لا يتقوّم باختيار المواضع والحجج والأهواء الملائمة للرسالة فقط، بل يتقوّم أيضا بنجاحه في ترتيبها على نحو ملائم لنوع الخطاب وللرسالة وللمخاطَب المقصود؛ فالإيجاد بما يحتوي عليه من مواضع وحجج وأهواء، لا ينفصل عن الترتيب الذي يعمل على وضع هذه المحتويات في المواضع الملائمة لها. وقد حدّدت البلاغة القديمة مكونات الترتيب في الأقسام الآتية: الاستهلال، والسرد، والإثبات، والاستطراد، والاختتام؛ وهو ترتيب خاضع لتغييرات عدة حسب النصوص وأنواع الخطاب.

٤- **مبدأ الأسلوب**: وهو الصياغة الأسلوبية للنص الحجاجي، أو التشكيل الخطابي اللغوي والأسلوبي للمواضع والحجج والأهواء وصورة الخطيب الأخلاقية التي أسقطها الباحث من مبادئ التحليل، بيد أن اعتباره لمبدأ الأسلوب أو مبدأ تصنيف الوجوه الأسلوبية وربطها بالمواضع والأهواء، ضمن مبادئ التحليل البلاغي للخطاب الإقناعي، لا يعني أنه اضطلع بتشغيل هذا المبدأ عمليا؛ فقد سوّغ موقفه هذا، بقوله:«إن تحليلا بلاغيا شاملا ينبغي أن يأخذ في الاعتبار تحليل الأسلوب؛ ولكننا سنترك هذا الجزء من البلاغة جانبا؛ لأنه معروف جيدا»(٩). قد يكون هذا التسويغ مقبولا، لو أنّ تحليله كان في إطار بلاغة الأدب، أما وأنّه يعتمد بلاغة الحجاج منطلقا لتحليلاته، فإن هذا التسويغ يغدو غير مقبول، لأنّ تحليل الوجوه الأسلوبية من منظور بلاغي حجاجي، يمثل أحد الجوانب المجهولة في بلاغة الحجاج، على الأقل في الفترة التي أنجز فيها الباحث كتابه (١٩٧٠).

خلاصة القول حول هذه المبادئ، إن التحليل البلاغي الذي يقترحه الباحث: يقوم على وضع النص في منظوره البلاغي التواصلي؛ أي تحديد غرضه البلاغي بربطه بنوع معين من أنواع الخطاب، كما يقوم على استخراج المواضع والحجج التي تكشف عن الاتفاق الضمني بين الخطيب والسامع، ودراسة الوسائل التي أثارت أهواءه، ويقوم أيضا على الكشف عن الترتيب المعتمد في بناء النص بمواده العقلية والعاطفية والجمالية، ويقوم أخيرا على دراسة الوجوه الأسلوبية في ارتباطها بالحجاج.

لكن السؤال المثار الآن هو: إذا كانافتراض الباحث يقوم على أن المحلل البلاغي يستلهم مبادئ إنتاج النص، ويسلك المراحل التي سلكها الخطيب (أو الكاتب)؛ فهل هناك نهجٌ معين لإجراء هذه المبادئ، أو بتعبير آخر؛ هل يتّبع المحلل البلاغي ترتيبا معينا لهذه المبادئ في قراءته للنص الإقناعي؟

يقول الباحث إن هناك نهجين يمكن أن يسلكهما المحلل البلاغي؛ نهجًا استقرائيًا ينطلق من الوجوه البلاغية أو الوحدات الخطابية الصغرى نحو الأهواء والحجج ودعوى النص أو غرضه الأساس، وهو النهج المحفوف بالمزالق كما يقول الباحث؛ إذ «لا توجد علاقة ضرورية بين الظواهر الأسلوبية

وبين دعوى النص والوسائل العقلية والعاطفية التي يُفترض أن هذه الظواهر تحيل إليها أو تخدمها. إن دعم الأهواء يقوم على شبكة معقدة ودائمة التنوع من الوجوه، كما يقوم الكشف عن (الرسالة) على شبكة معقدة من الأهواء المتفاعلة. لا يوجد وجه بلاغي يحيل إلى رسالة ما، ولكن الرسالة يمكنها أن تطلق (وتفسر) استخدام هذا الوجه أو ذاك»[10].

وأما النهج الآخر؛ فهو نهج الاستنتاج، وهو أقل عُرضة للمخاطر؛ إذ ينطلق المؤول من الغرض الأساس نحو الوسائل البلاغية يختبر ملاءمتها للعمل. وإذا ما كان هذا الغرض خفيا كما في حال النصوص الأدبية، فإن على المحلل البلاغي أن يحاول جاهدا العثور عليه.

ويوضّح الباحث هذا النهج قائلا: «إن المؤول الذي يريد الاستعانة بالبلاغة في تحليله النصي، لا يجد مناصا من اتباع الطريق نفسه الذي نهجه المؤلف: إنه يبدأ بالإيجاد ويعود إليه كلما لاحظ، بوساطة اختبارات لاحقة على مستوى المواضع والوجوه، أنه أخطأ، وذلك لأجل تصحيح وتدقيق منطلقه. وبهذا المعنى، يكون التحليل البلاغي تأويلا يقوم على استلهام مقاصد المؤلف (المقاصد المسلّمة)»[11].

خلاصة القول عن التحليل البلاغي الحجاجي في منظور كيبيدي فارغا، إنه تحليل أقيم على أساس التصور البلاغي القديم للمراحل التي يجتازها الخطاب الإقناعي؛ منذ اللحظة التي يكون فيها مجرد رسالة أو غرض يراد توصيلهما، مرورا بالبحث عن الحجج الملائمة، وترتيبها على نحو ملائم، إلى أن تستوي في صياغة لفظية أسلوبية جميلة. هذا التصور عن مبادئ إنتاج الخطاب، سيتحول في رؤية الباحث إلى تصور عن مبادئ تأويل الخطاب. بيد أنها رؤية ظلت مقيدة بهذه المبادئ البلاغية العامة، دون أن تستفيد من الاجتهادات اللاحقة في بلاغة الحجاج أو اللسانيات الحجاجية؛ ومن أجل ذلك ظل الباحث سجين الإطار الذي رسمته البلاغات القديمة، دون أي تطوير ملحوظ؛ على هذا النحو ظلت مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالتحليل البلاغي الحجاجي عالقة تحتاج إلى إجابة؛ من قبيل: تحليل حجاجية الوجوه الأسلوبية، وتحليل بلاغة الأهواء، وتحليل التشكيل الخطابي الحجاجي لصورة الخطيب.

وعلى الرغم من هذه النقائص الواضحة التي تسم التصور الذي أرسى قواعده كيبيدي فارغا عن التحليل البلاغي الحجاجي، إلا أنه يحظى بمزية لا يجوز التغافل عنها؛ وهي أنه أسهم في نقل البلاغة من نسقها التجريدي العام باعتبارها ضربا من التفكير في صناعة الخطاب، إلى مجال تدبّر النصوص وتأويلها في تجلياتها الملموسة.

## بلاغة الحجاج: نحو منهج للتحليل النصي

في كتاب «فن الحجاج»[12] (١٩٩٢) ينقل جيل ديكلرك Gilles Declercq التحليل البلاغي الحجاجي إلى آفاق جديدة؛ حيث تحضر مفهومات البلاغة القديمة والبلاغة الجديدة واللسانيات الحجاجية منصهرة في القراءات التي اقترحها لنصوص أدبية حديثة يُفترض أنّ أصحابها لم يتعلّموا قواعد البلاغة، ولم ينشئوا هذه النصوص في عصور هيمنة الخطابة.

إن فكرة التقارب بين الأنواع الأدبية والأنواع الخَطابية في الأدب الكلاسيكي، التي شغلت كبيدي فارغا ووجّهت تصوره للتحليل البلاغي، ستأخذ منحى أوسع مع جيل ديكلرك الذي لم يحصر الحجاج في الخطابات التي تقوم على دعوى يتوخى الكاتب توصيلها للمتلقي لحمله على الإذعان لفعل ما؛ فالحجاج عنده ليس بالضرورة غرضا صريحا مرتبطا بأحد المواقف التواصلية التي تحث المتلقي على فعل ما، سواء باتخاذ قرار أو بإصدار حكم أو بإنجاز تقييم؛ فقد يكون مكونا خفيا منصهرا في

بنية الخطاب؛ وبذلك اتسعت دائرة الخطابات التي يمكن إخضاعها لتحليل بلاغي حجاجي.

إن انفتاح الباحث على مفهومات وآفاق جديدة في الحجاج، مكّنته من تجاوز الإطار البلاغي الأرسطي مع استيعابه في الوقت نفسه، كما مكّنته من الاضطلاع بتحليل بلاغي حجاجي لنصوص أدبية تخييلية لا تحمل أي غرض إقناعي؛ وهذا يكشف، في المقام الأول، عن قضيتين:

- **أولهما:** طموح الباحث إلى جعل الحجاج منهجا للتحليل النصي.
- **ثانيهما:** سعيه إلى إثبات أن بين الحجاج والأدب من التداخل والتفاعل ما ينفي أي تقابل حاسم بينهما.

بالنسبة إلى القضية الأولى؛ فإن الباحث يسعى إلى أن يصبح الحجاج[١٣] منهجا للتحليل النصي مثل بقية المناهج النقدية الأدبية المعروفة؛ يسهم مثلها في تأويل النص الأدبي. فإذا كانت السرديات على سبيل المثال تحلل البنية السردية أو الوصف في نص أدبي، فإن بلاغة الحجاج تدرس المكونات الحجاجية في هذا النص. وتظهر فائدة هذا التحليل على المستوى النظري في «بناء شبكة تحليل تتسم بالصرامة على مستوى التصور والنجاعة التأويلية» انطلاقا من «نظريات بلاغية ولسانية للحجاج»، وعلى المستوى الأدبي في «إغناء التراث الأدبي وإظهار قيمته»[١٤].

إن اعتباره الحجاج منهجا للتحليل النصي، جعل منظوره للأدب تأويليا واستكشافيا، يتساءل عن أثر الحجاج في بناء الأدب، أو: «كيف يمكن أن يسهم [الحجاج] في كتابة العمل؟»[١٥] وللإجابة عن هذا السؤال، تناول ثلاثة أعمال روائية (جيرمينال لإيميل زولا، ومادام بوفاري لفلوبير، ومنزل الموعد لآلان روب غريي)، انطلاقا من تصور يرى أن «الحجاج يشكّل عنصرا جوهريا في بنيتها النصية»؛ فباعتباره «متأصلا في اللغة»، فإنه «يجلب للنص ديناميته الخاصة، ويمكنه أن يحدد بنيته الدرامية والسردية والحوارية»[١٦]. فالدراسات الثلاث التي تضمنها الفصل الرابع المتعلق بإشكال الحجاج باعتباره منهجا للتحليل النصي، تناول فيها «الاستراتيجيات الحجاجية التي تحدد إنشاء النص ذاته: التداخل الغامض لأصوات السارد والشخصية-الخطيب في رواية إميل زولا، وسخرية خطاب سارد يجهد لمناقضته بمضاعفة الأصوات والمتلفظين في رواية فلوبير، وزعزعة السرد التقليدي بوساطة لعبة مناظرة سردية في رواية ألان روب غريي» [١٧].

وقد لا تتعامل بلاغة الحجاج مع النص الأدبي باعتباره موضوعا لتحليل نصي تسهم في تأويله، بل يكون مجرد وثيقة من بين وثائق أخرى لتعليم آليات الحجاج؛ فالنص الأدبي يساق في هذا المقام التحليلي لإبراز وتوضيح استراتيجية حجاجية أو شكل حجاجي؛ إنها مناسبة للاختبار العملي لما سبق تناوله نظريا. إن التحليل البلاغي الحجاجي يصبح في هذه الحال مجرد «مدخل لتقنيات الحجاج بوساطة النص الأدبي»[١٨]؛ أي إن النص الأدبي يُستدعى هنا لإثبات حضور تقنية حجاجية معينة؛ إنه مجرد شاهد لتوضيح قاعدة، حيث تنتفي الغاية الأدبية التي يمكن أن يسفر عنها تحليل يراعي كلية النص وبناءه؛ فوظيفة التحليل البلاغي هنا «وظيفة ثقافية خارجية ذات هدف اجتماعي؛ أي إعداد الأذهان لفهم وامتلاك الإجراءات الحجاجية التي تحكم العلاقات الإنسانية في عالم اجتماعي تتنامى فيه وسائط التواصل»[١٩]. هذه الوظيفة تعني كل شخص يشارك في هذه الحياة، بصرف النظر عن الفائدة المهنية التي يمكن أن يجنيها من تعلّمه.

وقد خصص الباحث ثلاثة فصول من القسم الثاني التحليلي في الكتاب، لإظهار الأشكال الحجاجية العقلية والقيم والاستراتيجيات الخَطابية العاطفية والأدبية في مجموعة من النصوص الأدبية السردية والدرامية.

بالنسبة إلى القضية الثانية التي شغلت الباحث في كتابه، ولها علاقة بقضية التحليل البلاغي الحجاجي التي تطرقنا إليها؛ وتتعلق بمنظوره للحجاج والأدب معا؛ فقد حاول أن يثبت في القسم النظري، أن المكون الأدبي الجمالي يشكل جزءا منصهرا في بلاغة الحجاج، مثلما حاول في القسم التطبيقي إثبات أن الحجاج يشكل بنية عديد من النصوص الأدبية، أو على الأقل يحضر فيها بشكل لافت؛ يقول عن الحدود بين الخطاب الحجاجي والخطاب الأدبي: «عندما نواجه الأدب من منظور بلاغي حجاجي، فإن الحدود بين الأدب والكتابة، باعتبار الأول ممارسة جمالية، والثانية ممارسة غائية، أي تداولية [..]تنمحي أو تبدو متطرفة»[٢٠].

وفي الوقت نفسه يحضر الأدب في عديد من النصوص الحجاجية؛ فقد أثبت في تحليله لمجموعة من النصوص الحجاجية أنها تستثمر الوسائل الأدبية التي تعم العلاقات اللغوية في المجتمع ولا تنحصر في ما يسمى بالأدب.

وإذا كان الباحث قد أثبت أن الحجاج يقوم بوساطة وسائل أدبية من قبيل السرد والدرامية والتضخيم وغيرها، فإنه من جهة أخرى أثبت أن الإجراءين الحجاجيين اللذين يحددنا استراتيجية اللوجوس في تصور أرسطو للخطاب الإقناعي، ينطويان على المكون الجمالي؛ فحجة المثال تقوم على الإثارة العاطفية وتستثمر جمالية السرد، كما أن القياس المضمر، تقوم بنيته على جمالية التكثيف وإغراء المتلقي على التأويل. باختصار؛ فقد أظهر الباحث - اعتمادا على البلاغة القديمة- أن الفعالية الإقناعية في الخطاب مرتبطة بتضافر المكونات الإيديولوجية والجمالية والسيكولوجية؛ أي الإفادة والإمتاع والتأثير؛ ولعل هذا أن يفسر حضور لفظ «الفن» مقترنا بـ«الحجاج» في عنوان الكتاب: فن الحجاج.

## مواضع القراءة البلاغية للنصوص

يعد أوليفيي ريبول (مدخل إلى البلاغة ١٩٩٢)[٢١] من البلاغيين المعاصرين الذين خاضوا في التحليل البلاغي الحجاجي للنصوص. وقد انطلق من اقتناع بأن البلاغة في وظيفتها التأويلية، منهج مثل غيره من المناهج النصية، له سؤاله الخاص الذي يحدد موضوعه: «كيف يكون إقناعيا؟ وما هي إذن مكوناته الحجاجية والخَطابية؟»[٢٢]

هذا السؤال الجوهري يتفرع إلى أسئلة عدة أو ما يصطلح عليه الباحث بـ«مواضع التأويل»:

**○ عن أسئلة الخطيب**

- السؤال الأول: من يتكلم؟

على الرغم من أن القراءة البلاغية المقترحة لا تقوم على مفهوم النص المغلق الذي كانت تتبناه بعض التحليلات البنيوية، وتهتم بحياة صاحبه وعقيدته، إلا أنها تفترض أن النص يمكن أن يفهم بمعزل عن المعرفة المسبقة بالمؤلف؛ إذ يفضل تأويل النص بذاته، بدل اللجوء إلى أعماله الأخرى.

- السؤال الثاني: متى؟

معرفة العصر الذي ينتسب إليه الخطاب سؤال ضروري، لكي يتجنب المؤول الوقوع في سوء تحديد معاني الألفاظ المتغيرة في الزمان.

- السؤال الثالث: ضد من؟ وضد ماذا؟

يفترض الباحث أن النص الإقناعي يقوم، ولوبشكل ضمني، على الردّ على خطاب آخر (رأي أو عقيدة أو مؤلف)

- السؤال الرابع: كيف يتجلى المؤلف في خطابه؟

**○ عن السامع**

- إلى من يتوجه الخطاب؟

المخاطَب أو السامع هو القاعدة الذهبية في البلاغة سواء على مستوى إنتاج الخطاب أو تأويله. إن له تأثيرا في طبيعة الرسالة؛ يفسر هذا الأمر، تنوعه في الحجم : هل نخاطب فردا أم الإنسانية جمعاء؟، وفي السمات النفسية التي ترجع إلى السن والجنس

والمهنة والثقافة وغيرها، وفي الكفاءة؛ إذ نخاطب الناس على قدر عقولهم، وفي الإيديولوجية السياسية أو الدينية. كلّ هذه السمات التي تميّز سامعا عن آخر، تؤثر في طبيعة الخطاب الذي تختلف حججه وألفاظه وفق اختلاف السامع.

كما أن القول إن المخاطَب هو عمود التواصل البلاغي، يقتضي أن يكون هناك اتفاق مسبق بين الخطيب والسّامع على أمور عدّة؛ ومن دون هذا الاتفاق في حدوده الدنيا، لن يكون هناك حوار أو جدل، بل عنف أو تجاهل. ويستطيع المؤول أن يكشف في النص نفسه عن العلامات الدالة على هذا الاتفاق المسبق الذي يفترضه. ومما له صلة بأفق انتظار السامع سؤال النوع.

○ **نوع الخطاب**

يشكل تحديد نوع الخطاب الذي ينتمي إليه النص، إحدى القواعد الأساس في القراءة البلاغية؛ فالنوع «لا يملي قيودا مرتبطة بالأسلوب والطول والمعجم فقط، ولكنه يملي قيودا إيديولوجية؛ فاختيارنا لمعالجة موضوع ما في مقال أو سجال، لا يترتب عليه قول الشيء نفسه، أو استخلاص النتائج نفسها. إن النوع يقيد الفكر... وتبني نوع ما لا يعني فقط إبرام عقد مع القارئ، ولكنه يعني أيضا رؤية للعالم»(٢٣).

وتقتضي القراءة البلاغية في تحديدها للسمات المميزة لنوع الخطاب مقارنته بنوع مجاور في مستويات الأسلوب والمعجم والطول والتأثير الإيديولوجي.

○ **عن أسئلة النص**

من الأسئلة الأساس التي يفرضها النص على المحلل البلاغي؛ سؤال يتعلق ببنائه أو ترتيبه؟ وسؤال يتعلق بأنماط الحجج وأنواعها المستخدمة فيه؟

والملاحظ أن الباحث لم يعين ضمن سؤال الحجج ما يتعلق منها بأخلاق الخطيب (الإيتوس)، وبأهواء المخاطَب (الباطوس)، مثلما لم يثر سؤال الوجوه الأسلوبية (ما وظيفة الوجوه الأسلوبية في الإقناع؟)، على الرغم من العناية التي أولاها لها في كتاباته بشكل عام، وفي تحليلاته نفسها، خلافا لمعظم الحجاجيين المعاصرين؛ ربما يرجع ذلك إلى تأثير الموقفين النظري والعملي السائدين في النظريات الحجاجية المعاصرة الداعية إلى استبعاد الوجوه الأسلوبية من دراسة الخطاب الحجاجي، على نحو ما استبعدت كل ما لا صلة له باللوجوس؛ أو الداعية على الأقل، إلى تقليص الاهتمام بها من خلال معالجتها ضمن المواضع والتقنيات الحجاجية كما فعل بيرلمان.

○ **سؤال التناص**

يفترض هذا السؤال أن كل خطاب يردّ - بشكل صريح أو مضمر- على خطابات أخرى، سواء لدعمها أو نقضها أو تكميلها. ويتخذ هذا التناص عدة أشكال؛ منها الاستشهاد والأمثال والحكم والشعارات(٢٤).

○ **سؤال الإجراء البلاغي المهيمن**

وتقتضي القراءة البلاغية أيضا أن نتساءل في مواجهة النص: هل يمتلك إجراءً بلاغيا مهيمنا؟ بغض النظر عن وجوده فيه أو خلوه منه؛ فمن المفيد البحث عنه لأنه يشكل «المبدأ المنظم للنص» أو «الوحدة الحية للخطاب»؛ وهو قد يتمثّل في وجه بلاغي (السخرية، أو الاستعارة..) أوفي حجة معينة (حجة السلطة، أو حجة التحديد..) (٢٥).

خلاصة القول، تخضع القراءة البلاغية عند أوليفيي ريبول لعدة قواعد(٢٦):

- تتمثل القاعدة الأولى في توجيه الأسئلة أعلاه للنص.
- وتقوم القاعدة الثانية على أن هذه الأسئلة تشمل النص في كليته: الخطيب والخطاب والسامع، وتفادي التعليق الخطي.
- وتقضي القاعدة الثالثة بأن القراءة البلاغية

تستهدف الصلة الحميمة بين المكونين الحجاجي والخَطابي.

- وتنصّ القاعدة الرابعة على أن القراءة البلاغية تتوخى أن تكون حوارا مع النص؛ فهي لا تقوم على الوصف الموضوعي المحايد للنص، أو على إدانته بالتضليل، أو تقديسه وتنزيهه عن التناقضات والأخطاء، بل تقدم نفسها باعتبارها قراءة تنطوي على موقف تجاه النص الذي تضطلع بتحليله: «إنها لا تتردد في تقييم الحجج والنتائج واصفة الأولى بالقوة أو الضعف، والثانية بالسلامة أو الشطط. إنها تنتقد وتزن، دون أن تتخلى عن الاستحسان، انطلاقا من فرضية أن النص يمكنه، بقوته وبنقائصه، أن يعلمنا شيئا ما. إن القراءة البلاغية حوار»[٢٧].

## التحليل البلاغي الحجاجي باعتباره قراءة دقيقة للخطاب الإقناعي

يعد ميكاييل ليف Michael Leef أحد أهم البلاغيين المعاصرين في الولايات المتحدة الأمريكية الذين اهتموا بالتحليل البلاغي الحجاجي للنصوص، وخاصة النصوص السياسية بمختلف أنواعها: الخطبة السياسية، والمناظرة الرئاسية، والرسالة المفتوحة، وخطبة الاجتماع، إلخ. ويقوم تحليله، الذي ينطلق من البلاغة الكلاسيكية مستفيدا من حقول مجاورة من قبيل تحليل الخطاب والحجاج والدراسات الأدبية، على جملة من المرتكزات التي نبهت إليها روث أموسي في دراستها عن تحليله البلاغي للنصوص السياسية[٢٨]:

١- حرصه على تجنب نهج الأرسطيين الجدد الذي يتمثل في «التطبيق الميكانيكي للمقولات الجاهزة التي تجزئ النص لينفلت منها جوهره»؛ حيث اعتمد تحليل الخطاب السياسي باعتباره «ممارسة ينبغي إدراكها في حركتها وانسجامها الخاصين. إن على المحلل إذن الاضطلاع بمهمة الكشف عن الاشتغال الخطابي والدينامية الإقناعية»[٢٩]. لقد اختار تحليل نصوص مفردة تحليلا معمّقا مركزا على ديناميتها بحثا عن انسجامها، ومبتعدا عن اختزالها في مجموعة من الإجراءات المبثوثة في النص، أو في محتويات خارجية لا تتعلق بالنص من حيث هو كيان له وزنه، وليس مجرد قشرة يجب انتزاعها للوصول إلى المعنى الثاوي فيها.

٢- إن تموضع ميكاييل ليف في الفضاء العام «للنقد البلاغي» الأمريكي، جعله يعتمد مقاربة تنادي بالقراءة الدقيقة للنص السياسي close reading[30]؛ ليس بالمعنى الذي يفيد تجزيء النص والتركيز على تفاصيله الدنيا، ولكن بالمعنى الذي يفيد الاضطلاع بتحليل دقيق لكثافة نصوص سياسية مفردة، يحركه سؤال: كيف يعمل النص؟؛ هذه القراءة الدقيقة لا تختلف في شيء عن قراءة النصوص الأدبية في تعقيدها وخصوصيتها؛ فميكاييل ليف لا يضع حدودا سميكة بين ما هو أدبي وغير أدبي. وتحليل النص السياسي في منظوره، يتطلب ما يتطلبه النص التخييلي من قراءة كثيفة تعنى عناية دقيقة ببنيته ونسيجه. صحيح أن الخطاب السياسي يختلف عن الخطاب الأدبي في أنه لا يلفت النظر إلى بنائه اللغوي، ولكن الباحث يرى أن خصوصيته تكمن في إخفاء الخطيب للعمل الشكلي الذي يضطلع به؛ وهنا يأتي دور المحلل البلاغي الذي يعمل على استخراج هذا العمل الشكلي الخفي وإضاءته.

٣-إن عنايته بالقراءة الدقيقة للنص السياسي واهتمامه بكثافته وحركته الداخلية لا يعني أنه يدعو إلى قراءة داخلية خالصة لهذا النص؛ فقد نبه إلى مخاطر هذا الضرب من القراءة على نصوص ذات

الغرض التواصلي. إن القراءة الدقيقة التي يعتمدها تختلف عن القراءة الشكلية التي رسخها النقد الجديد في الدراسات الأدبية؛ فهو يتبنى تصورا تداوليا، يقوم على مبدأ أن الخطاب السياسي موصول بمقامات تواصلية محددة، ومن ثم فهو موجّه للعالم الخارجي لإحداث تغيير فيه. ومن هنا فإن اهتمام ميكاييل ليف بالبنية الداخلية للنص السياسي، لم يكن تعبيرا عنافتتانه بصناعة النص، بقدر ما كان سعيا إلى إظهار كيف أن النصوص السياسية تستثمر قوة الكلمة لأداء وظائفها التداولية: «إن المعرفة العميقة بالظروف السوسيوتاريخية وإدماجها في تحليل شكلي، أمر ضروري للقبض على غرض ومعنى نص ما. وبألفاظ تحليل الخطاب، فإن التحليل ينبغي أن يراعي مقام الخطاب الذي تبلور فيه الكلام الجديد. إن القراءة الدقيقة لكلمة الرئيس أو لرسالة مفتوحة، تعني تمفصلاللأشكال الخطابية والمواضع الاجتماعية-المؤسسية التي تتبلور فيها في لحظة تاريخية معينة»[٣١].

٤- يفضي التصور التداولي للباحث وقراءته للنص السياسي باعتباره تمفصلا بين الأشكال الخطابية والمواضع الاجتماعية-المؤسسية، إلى الكشف عن مرتكز آخر من مرتكزات تحليله البلاغي المتمثل في قراءة النص السياسي في ضوء إطاره النوعي؛ فقد اقترح «اللجوء إلى الأنواع التي تقيّد كلام الخطيب وتفتح له إمكاناتها في الوقت نفسه»[٣٢]. وعلى الرغم من نزعته الكلاسيكية التي جعلته يتمسك بنظرية الأنواع الخطابية الأرسطية، إلا أنه كان واعيا بأن التصنيف الأرسطي لا يمكنه أن يستوعب الأنواع الخطابية السياسية المتعددة التي ظهرت في عصره.

٥- يقوم تحليله البلاغي على مراعاة مبدأ التفاعل بين الخطيب والسامع الذي انطلقت منه البلاغتان القديمة والجديدة؛ وفي ضوء هذا المبدأ كان تحليله للخطاب السياسي مراعيا دور الأشخاص والموقف التواصلي في تشكيل وسائله الحجاجية؛ فهو لم ينشغل بتقييم السلامة المنطقية لمجموعة من الحجج التي اعتبرت مغالطات في إطار نظريات الحجاج التي عزلتها عن استخداماتها الفعلية، من قبيل حجة آدهومنيم التي اعتبرها في السياقات التي تستخدم فيها جزءا مكمّلا للإيتوس أو الوجه الآخر له؛ فالخطيب يبني إيتوسه بوساطة الهجوم على الآخر، وبذلك: «يضطلع النقد البلاغي المبني على القراءة الدقيقة، بفحص حالات خاصة، ليس لأجل إقامة معايير عامة للسلامة، ولكن لأجل تقييم الطريقة التي استعملت بها حجة معطاة، أو مغالطة، في موقف تواصلي محدد لإحداث تأثيرات محددة»[٣٣]؛ ففي تحليله للمناظرة الرئاسية بين بوش وكيري[٣٤] انتهى إلى إثبات تفوق بوش على كيري في استخدام حجة آد هومنيم بأشكالها المختلفة؛ حيث أسهمت في إبراز صورته على حساب خصمه الذي أخفق في الظهور بصورة إيجابية[٣٥]. وبناء على هذا التصور البلاغي المبني على تحليل حالات ملموسة، وجه نقدا لنظرية برلمان [٣٦]؛ فقد لاحظ أنها تترجّح بين البلاغة والجدل؛ فبرلمان بلاغي من حيث الأسس التي بنى عليها نظريته، وجدلي من جهة اهتمامه بالبنيات الحجاجية المجردة، وابتعاده عن معالجة الممارسة الحجاجية الفعلية. إن البلاغة لا تفصل الاستراتيجيات الحجاجية عن الحالات الخاصة التي تُشَغّل فيها، عكس الجدل الذي يتناول البنيات الحجاجية مجردة عن السياقات التي تتشكّل فيها.

لقد كشفت هذه المرتكزات الصلة بين البلاغة والحجاج والدراسات الأدبية ومفاهيم تحليل الخطاب؛ وهي الحقول المجاورة للبلاغة والمتداخلة معها كما ستتضح أيضا في التحليل البلاغي

الحجاجي الذي صاغته روث أموسي في كتاباتها.

## التحليل البلاغي الحجاجي بوصفه فرعا من تحليل الخطاب

تعد روث أموسي (٢٠٠٠ و٢٠٠٨ و٢٠١١) من الباحثين البلاغيين المعاصرين الذين نظّروا لبلاغة الحجاج في ضوء الخطابات الملموسة، أو بعبارة أخرى؛ إنها تنتمي إلى فئة البلاغيين والحجاجيين الذين لم ينفصل إسهامهم النظري في بلاغة الحجاج عن تحليلهم لخطابات حية وليس لأمثلة مصنوعة. وبقدر تجذّر تصور الباحثة في البلاغة الأرسطية، فإنه ممتدٌّ في تصورات وحقول معاصرة مختلفة؛ إنه يأخذ من البلاغة الجديدة، ومن علوم اللغة، ومن تحليل الخطاب، ومن الشعرية.

ولأجل تعرّف تحليلها البلاغي الحجاجي لمختلف الخطابات، فإننا سنعمد إلى إضاءته من خلال المحاور الآتية: مفهوم الباحثة للحجاج، ومفهومها للتحليل البلاغي الحجاجي، ومرتكزات التحليل البلاغي الحجاجي.

### ١- مفهوم الحجاج

لم تتقيد الباحثة بحدود التصور السائد للحجاج في البلاغتين القديمة والجديدة؛ وهو التصور الذي يقوم على ارتباط الحجاج بدعوى يروم المتكلم حمل المخاطَب على الإذعان لها، أو ارتباطه بالمشروعات الحجاجية المعلنة أو المبرمجة صراحة. إنها تعيد صياغة تعريف برلمان للحجاج وتوسيعه على النحو الآتي: «[الحجاج هو] الوسائل اللفظية التي يشكلها الكلام للتأثير في المخاطَبين، سعيا إلى حملهم على الإذعان لدعوى ما، وتغيير أو دعم التمثلات والآراء التي ينسبها لهم، أو بكل بساطة، يوجه الطرق التي ينظرون بها، أو يثير سؤالا حول مشكل معطى»[٣٧].

وتقرّ الباحثة أنّ تصورها هذا سبق لكريستيان بلانتان (١٩٩٦) أن أوجزه قائلا: «كلّ كلام هو حجاجي بالضرورة. هذه نتيجة ملموسة للملفوظ المرتبط بالسياق. كلّ ملفوظ يروم التأثير في مخاطَبه وفي الآخر، كما يروم تغيير نسق تفكيره. وكلّ ملفوظ يُرغم أو يحثُّ الآخر على الاعتقاد والرؤية والعمل بشكل مختلف»[٣٨].

كما سبق لجين بليز جريز Jean Blaise Grize (١٩٩٠)أن أشار إليه قائلا:«الحجاج في مفهومه الشائع، هو تقديم الحجج والأدلة لدعم دعوى ما أو نقضها [..] ولكن من الممكن أيضا إدراك الحجاج من منظور أوسع، وفهمه باعتباره نهجا يروم التأثير في رأي وموقف وسلوك شخص ما. وينبغي الإلحاح على أن وسائل ذلك مستمدة من الخطاب».

انطلاقا من هذا التعريف المقترح، ليس ضروريا أن يحصل الإذعان لدعوى ما؛ فقد يحصل الإذعان لطرق ما في التفكير والنظر والإحساس؛ وبناء على هذا التصور الموسّع لمف هوم الحجاج، فإنه لم يعدمنحصرا في الخطابات ذات الغرض الإقناعي المباشر أو الصريح، بل إنه يشمل كلّ الخطابات التي تنشأ في سياق أسئلة تتطلب إجابات متعارضة؛ هذا الموقف الجدلي يمكنه أن يظل خفيا، ومن ثم تظل هذه الأسئلة وإجاباتها غير مشكّلة خطابيا؛ وفي هذه الحال «تتجلى الحجاجية باعتبارها نتيجة للحوارية الكامنة في الخطابات»[٣٩].

تقرّ الباحثة بأن الحجاج يخترق كل الخطابات بدرجات وكيفيات مختلفة؛ ومن ثم فلا وجود لخطابات خالية من الحجاج، إلا إذا افترضنا وجود خطابات تمثّل إجابات على ما هو بدهي، لا تثير أي اختلافات؛ ففي هذه الحال ينتفي الحجاج. وبناء عليه، فإنها تدعو إلى أن نستبدل بالتقابل الإشكالي بين الحجاجي واللاحجاجي، تصورا يقترح مفهوما للحجاج متنوع المظاهر، يتشكل من قطبين متطرفين؛ تمثل أحدَهما: الخطابات التي تقوم على اصطدام الدعاوى المتعارضة

في حالاتها القصوى، وتمثل القطبَ المعاكس: الخطابات الإخبارية والسردية التي تبدو مجردة في الظاهر من أي قصد إقناعي، وإنما يحصل تأثيرها في الآخر على نحو خفي. وبين هذين القطبين تقوم خطابات حجاجية مختلفة؛ من قبيل الخطابات التي يروم فيها الخطيب حمل المتلقي على الإذعان لدعوى ما، والخطابات التي تقوم على الحوار والتفاوض(٤٠).

إن هذا التصور للحجاج، بقدر اتكائه على البلاغة القديمة والجديدة أيضا، يتكئ على تصورات تحليل الخطاب التي لا تحصر الحجاج في نمط معين من الخطابات، بل تراه سمة تتحقق في كل الخطابات المرتبطة بسياقات تواصلية؛ سواء أكانت خطابات عمومية أم خطابات خاصة؛ وهنا تحيل الباحثة إلى التساؤل الذي أثاره مينغنو Maingueneau (١٩٩١): «هل يجوز وضع حدود ما للملفوظات الحجاجية بالمعنى الدقيق؟ ألا تمتلك جميع الملفوظات، بشكل ظاهر أو خفي، بُعدا حجاجيا؟»(٤١).

إن تعميم الحجاج على كل الخطابات اللغوية المرتبطة بسياقات حوارية صريحة أو خفية، جعل الباحثة تقترح مفهومين إجرائيين للتمييز بين نمطين من الخطابات الحجاجية؛ يقوم أحدهما على ما تصطلح عليه بالغرض الحجاجي الذي يكون في الأنواع الخَطابية الصريحة: الخطبة السياسية، والموعظة الدينية والمرافعة القضائية واللوحة الإشهارية الخ، ويقوم الآخر على بُعد حجاجي خفي مثلما نجد في أنواع خِطابية من قبيل: الأخبار المتلفزة والرحلة والمحادثة اليومية والرواية إلخ.

هذا الفصل بين مفهومي الغرض الحجاجي والبعد الحجاجي الذي أسعف الباحثة في دعم تصورها الداعي إلى عدم التقيد بالمفهوم الكلاسيكي للحجاج المرتبط بالخطابات الإقناعية الصريحة، سمح لها بتوسيع وسائل الحجاج خارج دائرة الاستراتيجيات الخطابية المعهودة في الحجاج البلاغي بالمعنى المقيّد للفظ.

إن تحليل الخطابات ذات البعد الحجاجي من قبيل الشعر والرواية والرحلة وغيرها من الخطابات البعيدة عن دائرة الخطابات الإقناعية المعروفة، سمحت باكتشاف وسائل خاصة بهذه الأنواع تبعا لخصوصيتها الجنسية والنصية؛ على هذا النحو، أصبح كلّ عنصر خطابي مزود بوظيفة إقناعية قابلا لأن يؤخذ في اعتبار التحليل البلاغي الحجاجي من قبيل: الإيقاع، والتعدد الصوتي والأصوات السردية، ووجهات النظر، وغيرها من الوسائل التي درستها الشعرية، والأشكال الخطابية التي تدرسها علوم اللغة(٤٢).

خلاصة القول، إن تصور الباحثة للحجاج باعتباره «منصهرا في الاشتغال الكلي للخطاب» فرض -كما تقول- على المحلل البلاغي دراسته «في إطار تحليل الخطاب» الذي يسمح في الواقع بفحص إدراج الحجاج في المادة اللغوية وفي سياق تواصلي ملموس»(٤٣).

### ٢-مفهوم التحليل البلاغي الحجاجي

التحليل البلاغي الحجاجي عند روث أموسي هو فرع من تحليل الخطاب كما تتصوره الاتجاهات الفرنسية المعاصرة مع باتريك شارودو ودومينك مينغنو(٢٠٠٢)، والذي يتحدد بأنه دراسة العلاقة بين النص والمقام(٤٤)؛ أي إنه يدرس كيفية اشتغال الخطاب في مقام معين. وفي ما يأتي مجموعة من المبادئ التي ينطلق منها حسب الباحثة:

- إرجاع الكلام إلى موضع اجتماعي وأطر مؤسسية.
- تجاوز التعارض بين النص والسياق؛ فالتحليل الداخلي للخطاب يراعي مجموعة من العوامل الخارجية التي تبني الخطاب (وضع الخطيب، والشروط التي يُنتج فيها كلامه، وطبيعة المتلقي المقصود، والمعتقدات الرائجة في العصر..)

- المتكلم مثله مثل المتلقي ليس ذاتا فردية؛ فهو مخترَقٌ بكلام الآخر، وبالأفكار والمسلمات القائمة في عصر ما؛ إنه مشروط بممكنات زمنه(٤٥).

لقد عملت الباحثة - كما تقول-من خلال ما تصطلح عليه بـ«الحجاج في الخطاب»على «إعادة توجيه البلاغة (القديمة والجديدة) لإحداث تمفصل بين التحليل الحجاجي وتحليل الخطاب»(٤٦)؛ فهو يسعى مثله، إلى معالجة اشتغال الخطاب في حالات ملموسة؛ أي إن تحليل الحجاج في الخطاب تقيده جملة من الشروط:

**أولا:** شرط اللغة الطبيعية، فالمقاربة اللغوية التيتنطلق منها تقوم على دراسة الحجاج من خلال الوسائل التي تمنحها اللغة على مستوى اختيار الألفاظ، وجهات التلفظ، وترابط الملفوظات (وفق نظرية ديكرو) وعلامات المضمر، والتعدد الدلالي، والاستعارة، والتكرار، والإيقاع إلخ.. دون اختزال الحجاج في متوالية من العمليات المنطقية؛ أي بمراعاة مادة اللغة دون تجاوزها إلى الهيكل الحجاجي الذي تستند إليه، كما تفعل المقاربات الحجاجية ذات المنحى الأرسطي، التي تعمل على تشذيب اللغة بحثا عن الحجج المنطقية التي تنطوي عليها؛ وبناء عليه يتعارض التحليل الحجاجي كما تتصوره الباحثة مع «المقاربة الحجاجية المبنية على وصف الحجج المنطقية [..] إن فحص اللغة على نحو ما تتجلى بشكل ملموس في الخطاب، بعيدا عن خطاطات الاستدلال المجرد، تسمح برؤية كيف يشتغل المشروع الحجاجي عمليا من خلال موقف تواصلي ملموس [..] إن الخطاب الحجاجي لا يجري في الفضاء المجرد للمنطق الخالص، ولكنه يجري في موقف تواصلي، حيث يقدم المتكلم وجهة نظره في لغة طبيعية بكل مواردها [..] ففي مساحة اللغة يتشكل الحجاج ويُرسل. وباستخدام اللغة فإنه يأخذ موضعه: لا ينبغي أن ننسى أن الحجاج ليس بلورة لاستدلال يكتفي بذاته، ولكنه تبادل فعلي أو مفترض بين شخصين أو أكثر يسعون إلى التأثير المتبادل»(٤٧).

**ثانيا:** شرط السياق، من خلال مراعاة الحجاج في مواقف تلفظية محددة تقوم على التواصل والتفاعل بين المشاركين، حيث ينبغي معرفة كل عناصرها: الخطيب أو المتكلم الذي ينشئ الكلام، وما نعرفه عنه قبل أخذه الكلام (من يتكلم؟)، والمخاطَب الذي يتوجه إليه المتكلم بكلامه، وحرص المتكلم على التوافق مع الصورة التي يبنيها له (إلى من يتوجه؟)، والمكان والزمن (ما هي اللحظة والمكان اللذان يتموضع فيهما التبادل؟)، والظروف (وما هي الظروف الدقيقة للتبادل؟)، ونوع الخطاب (فالكلام ينتسب بالضرورة إلى نوع خطابي ما بوضعه الاجتماعي وأهدافه وقواعده وإكراهاته).

في هذه المقاربة السياقيةنمر من مجال الكليات التي تتضمنها البلاغة المتمحورة حول اللوجوس بوصفه عقلا لازمنيا، إلى مجال الاجتماعي في نسبيته وتنويعاته التاريخية والثقافية. هذا يعني أن التحليل الحجاجي يتبنى اتجاه تحليل الخطاب القائم على إدراك «الخطاب بوصفه تحبيكا بين نص وموضع اجتماعي»، وموضوعه «ليس التنظيم النصي ولا الموقف التواصلي، ولكن ما يربط بينهما»(٤٨).

لا يكتفي الحجاج بأن ينصهر في اللغة، وأن يكون جزءا من موقف تواصلي تحدده مجموعة من العوامل، ولكنه ينصهر أيضا في حوار بين

الخطابات؛ فالنص الحجاجي يتكون من مجموعة من الخطابات التي يعمل على استيعابها في نسيجه سواء بالبناء عليها أو بتغييرها أو بدحضها؛ وقد يكون هذا الحوار ظاهرا أو خفيا: «إن الطريقة التي يستوعب بها النص كلام الآخر بوساطة طرق عديدة للخطاب المنقول، والخطاب المباشر أو الاقتباس بشكل غير مباشر حر، أمر أساس. يضاف إلى هذا الجهات التي يتمفصل وفقها، حول الخطابات المتداولة قبله أو في لحظته، دون أن يعرضها بالضرورة»[٤٩].

إن التحليل البلاغي الحجاجي الذي يقوم على مراعاة الوسائل اللغوية التي يتشكل بوساطتها في سياقات تواصلية ملموسة، وفي أطر نوعية محددة، كما يقوم على مراعاة حواريته مع خطابات مختلفة، يقوم أيضا على «فحص التنظيم النصي الذي يحدد تبلور الحجاج، والطريقة التي اختار بها المخاطِب ترتيب عناصر خطابه اعتمادا على متلقيه»[٥٠].

كما يقوم هذا التحليل الحجاجي على استعادة قطبي البلاغة القديمة اللذين أهملتهما نظريات الحجاج: بناء صورة الذات في الخطاب (الإيتوس)، والبناء الخطابي للأهماء التي يثيرها المخاطِب في مخاطَبيه [٥١].

٣- مرتكزات التحليل البلاغي الحجاجي

تلخص الشروط المذكورة التي يتحقق بوساطتها الحجاج، جملة المقاربات التي استوعبها التحليل البلاغي الحجاجي الذي اعتمدته الباحثة في مشروعها: المقاربة اللغوية التي تستثمر موارد اللغة التي يمكنها أن تسهم في بناء حجاجية الخطاب، والمقاربة التواصلية التي تستثمر المواقف الملموسة للتخاطب، والمقاربة الحوارية التي تستثمر الحوار المفترض الذي ينخرط فيه الحجاج مع خطابات أخرى، والمقاربة النوعية التي تستثمر الإطار النوعي في معالجة طبيعة الحجاج، والمقاربة الأسلوبية التي تستثمر التأثيرات الإقناعية للصور الأسلوبية في المتلقي، والمقاربة النصية التي تستثمر دراسة الحجاج على مستوى البناء النصي[٥٢].

تضيء لنا هذه المقاربات التي تضافرت في تكوين المنهج البلاغي للباحثة، أهم المرتكزات التي اعتمدتها في تحليلها البلاغي الحجاجي للنصوص:

١- تحليل الوسائل اللفظية والوجوه الأسلوبية التي تسهم في بناء حجاجية النص.

٢- تحليل أسس الحجاج الذي تشكله عناصر الاتفاق المسبق من جهة، والتقنيات الحجاجية من جهة أخرى؛ لكن يلاحظ أن الباحثة اقتصرت على الحجج التي ركز عليها أرسطو، ولم تلتفت إلى التقنيات الحجاجية العديدة التي تضمنتها خطاطة برلمان الحجاجية؛ فقد وقفت على القياس والقياس المضمر وعلى المثال أو حجة التماثل، باعتبارها إجراءات تربط النص؛ فهي ترى أن «الحجاج ينبغي أن يدرس في بنائه النصي»[٥٣]. كما وقفت على الحجج المغالطة التي درستها في سياقها التواصلي، بمعزل عن أي تقييم مسبق.

٣- يشكل مفهوم نوع الخطاب مرتكزا آخر من المرتكزات التي يعتمدها التحليل البلاغي الحجاجي في تصور الباحثة؛ فهي تطور فكرة أرسطو التي ربط فيها بين أنواع الخطابة في عصره وبين أنواع معينة من الحجج؛ «فمراعاة الإطار النوعي يظهر إلى أي درجة يكون فن الإقناع محددا بقواعد نوع الخطاب وإكراهاته التي يتبلور في إطارها [..]»[٥٤]؛ فالدعوى وصورة الخطيب والحجج تختلف في شكلها ومعناها وأثرها حسب نوع الخطاب الذي تندرج فيه؛ فلا يصحّ تحليل الحجاج في الخطابات بشكل متعال ومجرد عن أنواعها؛ لأن ثمة اختلافا بين الحجاج وفق أنواع الخطابات؛ فهو في المحادثة اليومية، غيره في محادثات

العمل والاستشارة الطبية والدرس التعليمي في الأقسام والمناظرة المتلفزة وغيرها. ومن هذا المنظور يصبح التحليل البلاغي الحجاجي وصفا لنوع خطابي، وبناء عليه تتسع دائرة السمات الحجاجية التي يقوم بوصفها.

٤- يعمل التحليل البلاغي الحجاجي على دراسة الحجاج باعتباره حوارا يعقده الخطيب بين خطابه وخطابات أخرى؛ فقد يعمل على تأكيدها أو تغييرها أو نقضها والهجوم عليها. وفي جميع الحالات، فإن تحليل الحجاج من هذا المنظور الحواري، ينطوي على تصور يستلهم مفهوم الحوارية عند باختين، الذي يفيد أن أي خطاب هو ردٌّ على خطاب آخر سابق له في الوجود أو لاحق له؛ قد يكون معروفا أو معروضا وقد يكون خفيا أو غيز معلن.

٥- تحليل اللوجوس من خلال استثمار وسائل اللغة الطبيعية، لا ينفصل عن تحليل الصورة التي يقدم بها المتكلم ذاته في الخطاب (الإيتوس)، وعن تحليل الأهواء التي يثريها الخطاب في المخاطَب (الباتوس). إن هذه الوسائل الحجاجية الثلاث توجد في وضع متلاحم داخل الخطاب.

## خلاصة

لقد كان ظهور مشروعتحليل بلاغي للخطابات في بداياته الأولى ظهورا على استحياء؛ فقد حصره كبيدي فارغا في النصوص الأدبية الكلاسيكية، وفي الخطابة السياسية، لكنه مع ذلك ظل يأمل أن يشمل هذا التحليل النصوص الأدبية الحديثة، بناء على فكرة أن الخطابة شكلت أحد أهم مصادر الأدب، وأن الحديث عن استقلال الوظيفة الجمالية في النصوص الأدبية ضرب من الوهم؛ إذ تظل البلاغة بمفهومها الدال على التواصل، قيمة ثابتة في الآداب الإنسانية بشكل عام.

هذا الأمل الذي راود كبيدي فارغا، سرعان ما وجد طريقه للتحقق في قراءات بلاغية لاحقة وجدت حلاً لمعضلة الفجوة الواسعة بين النصوص التداولية ذات الغرض العملي، والنصوص الأدبية ذات الغرض الجمالي؛ سواء من خلال تبني تصور لا يفصل بين الأدب والحجاج؛ فالأدب يشكل قوام الإجراءات الحجاجية، كما في حجتي المثال والقياس المضمر، مثلما أن الحجاج يشكل قوام الوسائل الأدبية كما في التفخيم والتكرار إلخ. أو من خلال تبني تصور للحجاج لا يحصره في الخطابات الإقناعية الصريحة، بل يعممه على كل خطاب قائم على لغة طبيعية ومرتبط بسياق؛ وهو ما سمح بالتمييز بين نصوص حجاجية صريحة (والمقصود هنا كل الخطابات العملية المرتبطة بسياقات محددة)، ونصوص ذات حجاج مضمر (والمقصود هنا كل الخطابات التخييلية غير المرتبطة بسياقات معلومة).

لا شك أن ردم الهوة السحيقة بين الأدب والخطابة في الوعي النظري لمجموعة من الباحثين، وتراجع المناهج النقدية ذات المنزع الشكلاني والبنيوي، وانفجار وسائل التواصل الحديثة التي أتاحت ظهورا متزايدا لأنواع متعددة من الخطابات غير المعهودة مثل خطابات الحياة اليومية وخطابات الصالونات والشارع ومواقع التواصل الاجتماعي، عوامل أسهمت في إيجاد المناخ الملائم للحديث عن تحليل بلاغي للنصوص؛ تحليل يستفيد من مفهومات البلاغة القديمة (الإيجاد، والمواضع، والإيتوس، والباتوس، والصور البلاغية...) وينفتح على تحليل الخطاب بمناهجه المختلفة المنغرسة في التحليل اللساني للنصوص؛ فقد كان لانفتاح البلاغة على أنواع خطابية جديدة خارج حدود الخطابات العمومية التقليدية، أثر في تطوير تقنياتها وطرقها في الوصف، كما أثبتت ذلك عديد من الدراسات البلاغية التي استفادت من مناهج تحليل الخطاب في منحها الأهمية القصوى للتحليل الدقيق والصارم للغة[٥٥].

# أدوات تحليل الخطاب

**بهاء الدين محمد مزيد***

من اليسير أن نقع في أشراك المصطلحات ومتاهات التأصيل والأخذ والردّ، لكن لأنّ الغاية هنا هي التبسيط وبلورة مجموعة من الأدوات السانحة المواتية للتعامل مع مختلف أنواع النّصوص اللغويّة (المكتوبة والشفهيّة) وغير اللغوية، في مختلف الحقول المعرفية ومجالات التواصل الإنساني، فلا مفرّ من تجاوز تلك الأشراك واختزال الجدل المفاهيمي في تعريفين جامعين.

أولا: الخطاب هو كلّ مجموعة من العلامات اللغوية تضبط استخدامها قواعد وعادات لغويّة مرعيّة متعارف عليها وتنتج دلالات ومعان تنتقل من مرسل إلى مستقبل في حقولٍ معرفيّة وسياقات ثقافيّة واجتماعيّة. أصل الكلمة في الثقافة الغربيّة يفيد معنى "الجري هنا وهناك" - "اللفّ والدوران" حول موضوع - وانتقال رسالة من كاتب إلى قارئ أو من متكلّم إلى سامع أو مستمع. في أصلها العربي، ترتبط الكلمة بالشّأْنُ أو الأمْرُ، أي الخطب بتسكين الطاء. والخَطْبُ هو الأمر الذي تَقَع فيه المخاطَبة والخِطابُ. والمُخاطَبَة هي "مُراجَعَة الكَلام، وقد خاطَبَه بالكَلام مُخاطَبَةً وخِطابًا، وهُما يَتخاطَبانِ" (لسانَ العرب).

ثانيا: النّص - وأصله العربي يفيد معنى الرفع والإبراز أو التنصيب - هو مجموعة من العلامات اللغويّة وغير اللغويّة - خصوصا المكتوبة أو المرسومة - التي ينتظمها نسيج مترابط - والأصل الغربي للمصطلح يفيد معنى النسج والنسيج - فيه سبك وحبك، وله دلالة أو دلالات مقصودة أو محتملة، في سياق أو مقام معلوم، يتّصل بما قبله من نصوص من خلال التقاليد اللغوية والتواصليّة.

ارتبط النّص لعقود متعاقبة باللغة المكتوبة، والخطاب بالكلام أو اللغة المنطوقة، غير أنّ المصطلحين اليوم يتبادلان المواقع ويتداخلان وتتنقّل أدوات التحليل - ومنها أفعال الكلام والافتراض المسبّق والتضمين والتعدّي والسبك والحبك وما إليه - بينهما في حريّة ومرونة. ما يجمع المصطلحين هو تجاوزهما مستوى المفردة والجملة، وخروجهما من ضيق التراكيب اللغويّة (منزوعة

* أستاذ اللغويات والترجمة، كلية الألسن، جامعة سوهاج، مصر.

السياق) إلى رحابة العلاقة بين اللغة والموقف أو المقام أو السياق الذي تستعمل فيه، وانشغالهما بالوظيفة التواصليّة والغرض البلاغي لا البنى والتراكيب وحدها، وبالمعنى المتداول في مواقف ومقامات مختلفة لا المعنى المعجمي وحده.

قد يقال: إنّ الخطاب يستلزم وجود مخاطِب بكسر الطّاء ومخاطَب بفتحها. كذلك النّص يستلزم وجود ناصّ ومنصوص له - معلوم أو متوهّم - ومنصوص (عليه). يرجع كثير من الخلاف والاختلاف حول تعريف النّص والخطاب إلى أنّ الكلام عن النّص يغلب أنّ تكون فيه اللغة - وغيرها من الأنظمة الإشاريّة الدلاليّة - هي نقطة الانطلاق، وفي الكلام عن الخطاب يغلب أن تكون نقطة الانطلاق من السياق الذي يحيط بالكلام أو غيره من العلامات. إذن، تصلح الأدوات التي يرد تفصيلها هنا في تناول "الخطاب"، بمعنى الكلام، كما تصلح في تناول النّصوص المكتوبة والنصوص غير اللغويّة.

## هذه الدراسة

لأنّنا نعيش في عالم من النّصوص، ولأنّ اللغة هي الناقل الرسمي للأفكار والقيم والمعتقدات، ولأنّها كذلك وسيلة ناجعة منجزة في تشويه الوعي وتدمير القيم والترويج للمقابح والتحريض والاستقطاب وتفتيت المجتمع وتشتيته وإلهائه، ولأنّ مواقع التواصل الاجتماعي فتحت مزيدا من منافذ النشر والكتابة والتعبير، لا مفرّ من أن تعود المدرسة والجامعة والمؤسسات والمنابر الثقافية إلى تأدية دورها في تنمية الوعي، ومن أسباب تحقيق هذه الغاية التدريب على تطبيق أدوات تحليل الخطاب.

فيما بقي من هذه الدراسة تبسيط مجموعة من أدوات تحليل الخطاب على اختلاف أنواعه - والتبسيط ينطلق من كتاب (كيف تحلل الخطاب) لبول جي Gee (٢٠١١) - مع تطبيقات على نصوص وخطابات متباينة. غاية الدراسة أن تكون دليلا للقارئ وأن تكون إطارا يمكن من خلاله تدريب الطلاب والطالبات في المرحلة الجامعيّة على قراءة مختلف النصوص والتعامل مع مختلف أنواع الخطاب. لا سبيل إلى تحقيق "الأمن الفكري" وتهذيب الذائقة وتنمية الوعي من غير قدرة على التعامل مع النصوص والخطابات.

## إجمالا

*" أن نمارس النقد، معناه أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا، معناه أن ننتج حياة هذه الثقافة، لتنتج بدورها حياتنا الفضلى"*

(يمنى العيد: في معرفة النص)

كلّ نصّ وكلّ خطاب ينتج دلالات، ذلك لأنّ فيه، والكلام لألتون بيكر Becker (٢٠٠٠)، بقليل من التصرّف، (١) بناء: عبارات وجمل وفقرات وغير ذلك، (٢) تذكّر: نصوص وخطابات سبقت أو حوادث وقعت أو حالات سلفت أو كلّ ذلك، (٣) تعبير: بالأصوات أو الحروف أو الخطوط أو الألوان أو غيرها من العلامات، (٤) تفاعل: بين المؤلّف والنّص وبين المؤلّف والمتلقي وبين الشخصيّات في النّص، أو بين المتكلم والمستمع، (٥) إشارة أو إحالة: إلى العالم الخارجي الذي يحيط بالنّص أو الخطاب، وإلى العالم داخل النّص أو الخطاب، وإلى أجزاء النّص أو الخطاب السابقة واللاحقة. بعبارة أخرى، في كلّ خطاب أو نصّ علاقات وارتباطات صنّفها بيكر إلى العلاقات البنائيّة، ثم العلاقات النوعيّة (علاقة النصّ أو الخطاب بغيره من النّصوص، والخطابات، وعلاقته بجنسه أو نوعه)، ثم العلاقات الوسائطيّة (علاقة النصّ أو الخطاب بالوسيط أو الوسيلة التي ينتقل بها إلى المتلقّي)، فالعلاقات الإنسانيّة والعلاقات الإشاريّة والعلاقات الصامتة المسكوت عنها.

هذا نصّ قصير نستطيع أن نتناوله من خلال الإطار النظري الذي طرحه بيكر أعلاه. "اليوم كنّا معًا بانتظار المصعد.. أنا وامرأة منقّبة.. عند وصول المصعد رفضت المرأة مرافقتي، وفضّلت انتظار المصعد الآخر.. خيّل إليّ أنّها كانت تخاطبني: "أنت رجل عديم الشرف.. بلا أخلاق.. أخاف على نفسي منك."كان شعورًا مريرًا بالإهانة. مع عجز عن الردّ (إسلام أبو شكير، من صفحته على الفيسبوك، ٢٥ فبراير ٢٠١٥). حين نتناول العلاقات البنائيّة نتناول الأفعال وأزمنتها ودلالاتها، خصوصا الأفعال التي تحرّك الأحداث أو توقفها نحو "رفضت مرافقتي"، و"خيّل إليّ"، والضمائر وعلاقتها بمضمراتها -"أنا" تشير إلى المتكلّم الذي يصبح فيما بعد طرفا مخاطبا في مواجهة متخيّلة "أنت رجل عديم الشرف" - وحظّ الجمل من البساطة أو التعقيد، ومن الطول والقصر، والأسماء وما يرتبط بها من صفات - "امرأة منقّبة" و"المصعد الآخر" و"رجل عديم الشرف". ينتمي النّص إلى السرد؛ ففيه أحداث وشخصيتان، وسبك، وحبك وتعاقب أفعال، ومكان - أمام المصعد - وزمان - "عند وصول المصعد"، وفي النّص القصير صراع وتوتّر عابر بين سلوكين، سلوك المتكلّم وسلوك الغائبة التي يشير إليها السرد.

اختار الكاتب "حائطه" على الفيسبوك لنشر هذه الخاطرة السرديّة، ولا بدّ أنّ وجودها في هذا السياق سوف يسمح بتعليقات ومداخلات عليها. وفي النصّ علاقة إنسانيّة تتسم من جهة المرأة بالنفور والاجتناب، لا الألفة والاقتراب. كان يمكن لهذه العلاقة أن تختلف لو أنّ التي كانت تنتظر المصعد مع الكاتب امرأة لا ترفض الاختلاط ولا تحجم عن الكلام مع غريب. ليس هناك قرائن على ما كان يدور في عقل السيّدة، ولا عن مبرّرات رفضها مصاحبة الرجل في مصعد واحد. ربمّا الخوف أو الخجل، أو تجربة مريرة سابقة أو غير ذلك. لم يحدث حوار بين المتكلّم والمرأة، غير أنّه توهّم حوارا من جهة واحدة - "خيّل إليّ أنّها كانت تخاطبني:أنت رجل عديم الشرف.. بلا أخلاق.. أخاف على نفسي منك".

هذا الحوار المتخيّل يرتبط إلى حدّ بعيد بالصورة النمطيّة التي يحيل إليها "النقاب". على أساس هذه الصورة النمطية وعلى أساس رفض المرأة مصاحبة الرجل في مصعد واحد تصوّر المتكلّم ما كان يدور في عقل المرأة وما كانت تضمر من نفي ورفض وتجنّب. كلامها المتخيّل جاء عنيفًا مهينًا، لكن ظلّ الرجل عاجزا عن الردّ لأنّها ببساطة لم تقله. عنف متبادل، عنف التنميط والقولبة من جهة الرجل، وعنف النفور ورفض الصحبة والإساءة المفترضة من جهة المرأة. صدقت باربارا كروجر- إذًن - حين قالت "إنّ معظم العنف الذي يقع بين البشر مردّه إلى الأفكار الخاطئة والصور النمطيّة التي رسخت في أذهان بعضهم عن بعض".

## (١) أداة الإشارة

"*ذات ليلة شتائية استضفت زميل دراسة ..*"

(إسماعيل فهد إسماعيل: الكائن الظل، ص٦)

تعابير الإشارة والضمائر - "هنا" و"هناك" و"أنا" و"أنت" والأماكن والتواريخ وصيغ المخاطبة والأسماء - وما إليها تضع الخطاب في سياق تاريخي ثقافي بعينه. وهي الخطوة الأولى في فهم سياق الخطاب ومقاصده ودلالاته وفهم ما فيه من علاقات. هذه خاتمة باب من أبواب كتاب (الرسائل) للجاحظ: "وقد اختصرت كتابي هذا لئلا يملّه القارئ، وبالله التوفيق. تمّ كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، والله المستعان، وعليه التُكلان، ولا إله إلا هو. يتلوه إن شاء اللّه تعالى كتاب القيان من كلام أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ أيضًا، واللّه الموفق للصواب. والحمد للّه أولاً وآخرًا، وصلواته على سيدنا محمد نبيه وآله وصحبه وسلامه (الجاحظ:الرسائل، نسخة موقع الورّاق، ص ١١٤). تعود التاء الأخيرة في "اختصرت" على المتكلّم وتشير الياء في نهاية "كتابي" إلى علاقة

انتساب بين الكتاب، "هذا" أي الذي بين أيدينا الآن، والكاتب. أمّا القارئ فيأتي معرّفا بأل لأنّ المقصود هو من يقرأ هذا الكتاب. ثم تشير الهاء في يتلوه إلى الجزء الذي انتهى من الكتاب وهو "مفاخرة الجواري والغلمان". ويبدو أنّ الجاحظ كان حريصا على حقوق الملكيّة الفكرية وحذرا من سطو السارقين على كتابه، فأردف قائلا "من كلام أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ أيضًا".

وهذا النّص من مقدّمة ابن خلدون فقرة عنوانها: "في معني التّجارة ومذاهبها وأصنافها" - "اعلم أن التجارة محاولة الكسب بتنمية المال، بشراء السلع بالرّخص، وبيعها بالغلاء، أيًّا ما كانت السلعة، من دقيق أو زرع أو حيوان أو قماش. وذلك القدر النامي يسمّى ربحًا، فالمحاول لذلك الربح: إمّا أن يختزن السلعة ويتحيّن بها حوالة الأسواق من الرخص إلى الغلاء، فيعظم ربحه، وإمّا بأن ينقله إلى بلد آخر تنفق فيه تلك السلعة أكثر من بلده الذي اشتراها فيه، فيعظم ربحه. ولذلك قال بعض الشيوخ من التّجار، لطالب الكشف عن حقيقة التجارة: أنا أعلّمها لك في كلمتين، اشتراء الرخيص وبيع الغالي. فقد حصلت التجارة إشارة منه بذلك إلى المعنى الذي قرّرناه. والله سبحانه وتعالى أعلم، وبه التوفيق، لا ربّ سواه". (ابن خلدون: المقدّمة، نسخة موقع الورّاق، ص ٢٢٢).

هناك علاقة ترادف وتفسير بين عنوان الفقرة ومتنها، فغاية الفقرة هي تعريف "التجارة" وهذا ما ينبئنا به العنوان. أول الكلام فعل الأمر "اعلم"، وهو يشير إلى ضلعين من أضلاع الخطاب هما المتكلّم، الذي يطلب، والمتلقّي المحتمل الذي يراد منه أن "يعلم". يشير فعل الأمر إلى غرض الكاتب وهو "التعليم". الكلام في الفقرة عن نشاط بشريّ معروف هو التجارة التي ترد معرّفة، لأنّ المقصود بها ذلك النشاط البشري جملة لا تفصيلا. وفي الفقرة كلام عن "المحاول" لذلك الربح وهو التاجر، وفيها كلام عما يتّصل بذلك من سلع وربح وأسواق وأثمان. حين نتتبّع مفردتي "السلع" و"السلعة" نجدهما تردان على سبيل التعميم في المرّة الأولى والثانية، ثم ترد معرّفة بما سبقها من سياق، بأداة التعريف "ال" العهد الذكري، أي التي أصبحت معرفة بعد أن عهدها القارئ مما سبق، فتشير إلى ما يختار التاجر من متاع يقصد به المتاجرة "من دقيق أو زرع أو حيوان أو قماش". ثم تعرّج الفقرة على مثلث خطاب متضمّن المتكلّم فيه "بعض الشيوخ من التّجار"، والمستمع هو "طالب الكشف عن حقيقة التجارة" - من غير ما تستلزم الدراسات العلميّة المعاصرة من توثيق كاف - وإليهما تشير "أنا" وكاف المخاطب في "أنا أعلّمها لك في كلمتين". في تعليق ابن خلدون على ما قال بعض شيوخ التّجار عودة إلى النّص الإطار، أو إلى مثلث الخطاب الكبير، ففي "إشارة منه بذلك إلى المعنى الذي قرّرناه" تعود الهاء في "منه" على التاجر المذكور، و"ذلك" على ما قال للسائل عن حقيقة التجارة، و"نا" في "قرّرناه" على "ابن خلدون"، ثم الهاء الأخيرة على ما "قرّر" ابن خلدون قبل أن يقتبس كلام التاجر الكبير.

لا بدّ من وقفة مع "نا" المتكلمين في هذا الموضع. يستطيع القارئ أن يجد فيها نوعا من تفخيم الذات في الكلام عنها بصيغة الجمع، ويستطيع أن يجد فيها نوعا من التفاعل بين الكاتب والقارئ، على معنى أنّ النصّ ليس محاضرة من جهة واحدة، بل مناقشة وتفاوضا بين الكاتب والقارئ. تنتهي الفقرة بإشارة إلى "الله سبحانه وتعالى" فهو "أعلم، وبه التوفيق، لا ربّ سواه" وهنا اعتراف بحدود العلم البشري منسوبا إلى علم الله تعالى ودعوة مبطّنة أن يغضّ القارئ الطّرف عما قد يجد في الفقرة من قصور، وكذلك إشارة إلى انتماء الكاتب وخلفيّته الدينية الإسلامية.

## استطراد(١): عن أضلاع مثلث الخطاب ومفهوم التقريب

وَتَقُـولُ عَـزَّةُ قَـدْ مَلَلْـتَ، فَقُـلْ لهـا
أيَمَـلَ شيء نَفْسَـهُ فأمَلَّهـا؟
(كثيّر عزّة)

لكلّ خطاب نقطة ينطلق منها هي "مركز الإشارة" فيه وهي "أنا" التي تتكلّم في الخطاب و"هنا" التي تكون فيها "الأنا"، و"الآن" التي يقع فيها الحدث. في النصّ: "أنا مرهق بعد يوم طويل من العمل في هذا المكتب الخانق" ثلاثة تعابير إشاريّة هي: "أنا" و"بعد" و"هذا". مركز الخطاب هو المتكلّم - وهو مذكّر لغياب تاء التأنيث من "مرهق" - ومكانه في مكتب خانق وزمانه في نهاية يوم عمل طويل - ولا بدّ أنّ يوم العمل يتباين معناه من ثقافة إلى غيرها. على حدود هذه الدائرة قد يكون هناك مخاطب أو مستمع - "أقول لك: أنا مرهق بعد يوم طويل من العمل في هذا المكتب الخانق"، وقد يشير الخطاب إلى ضلع ثالث غائب - "أقول لك: أنا مرهق بعد يوم طويل من العمل في هذا المكتب الخانق مع هذا المدير الأحمق البليد"، هذا هو مثلث الخطاب في أكثر تصوّراته بساطة: "أنا" و"أنت" و"هو".

من سورة (هود) من كلام الله عزّ وجلّ في ذكر شعيب وقوله: لقومه **﴿ويا قوم لا يجرمنكم شقاقي﴾** - أي لا تحملنكم عداوتي وبغضي، وفراق الدين الذي أنا عليه، على الإصرار على ما أنتم عليه من الكفر بالله، وعبادة الأوثان، وبخس الناس في المكيال والميزان، وترك الإنابة والتوبة - فيصيبكم **﴿مثلُ ما أصاب قوم نوح﴾**، من الغرق، أو **﴿قوم هود﴾** من العذاب، أو **﴿قوم صالح﴾** من الرّجفة، و"ما قوم لوط" وما نالهم من العذاب، **﴿منكم ببعيد﴾**؛ أي أنّ ما وقع عليهم يمكن أن يقع عليكم.

نستطيع أن نتصوّر مثلثين للخطاب: الأول المتكلّم فيه هو الخالق عزّ وجلّ وله المثل الأعلى والمخاطب هو الرسول صلى الله عليه وسلّم ومن تبعه من المؤمنين. أمّا الغائب فيشمل كل من يرد ذكرهم أو الإشارة إليهم في القرآن الكريم، ومنهم الأنبياء، ومنهم شعيب عليه السلام. أمّا المثلث الثاني فالمتكلّم فيه هنا هو نبي الله شعيب والمخاطب هم قومه. والغائب فيه يشمل من ورد ذكرهم من أنبياء وأقوامهم.

ليس فيما سبق إضافات ذات بال، لكنّ من انشغالات تحليل الخطاب خصوصا الخطاب السياسي - الراهنة الكلام عن الإشارة والتقريب (proximization) بالمعنى الذي يرد عند كاب Cap (٢٠١٤). والمقصود بالتقريب هنا هو أنّ الكاتب أو المتكلّم يعمد إلى أحداث أو شخصيات أو حالات أو موجودات بعيدة عن مركز الخطاب الراهن وبعيدة عن محيطه ومحيط المستمع أو القارئ فيقرّبها من باب الترهيب أو الترغيب. ويكون التقريب في (١) الزمان وفي (٢) المكان وكذلك في (٣) القيم الثقافية (وتشمل المعتقدات والسلوك والتوجّهات).

فعل هذا جورج بوش مرارا وتكرارا بعد الحادي عشر من سبتمبر فاستدعى هتلر من التاريخ ليرهب الأمريكان من صدّام، وبن لادن، وأشار إلى اختلاف القيم الأمريكية عن قيم "الإسلام المتطرّف"، وانتهى بالأمريكان إلى الإحساس بأن الإرهابيين على أبواب مخادعهم. في سياق مغاير نجد نبي الله شعيبا يخوّف قومه من عواقب مخالفته والكفر بما جاء به من رسالة، فيستدعي مصير قوم لوط ويلفتهم إلى أنّ قوم لوط ليسوا منهم **﴿ببعيد﴾** - والمقصود هنا بالبعد البعد في الزمان والمكان كما ذهب المفسرّون. وكأنّ نبي الله شعيبا يقول لقومه: لقد فعل قوم لوط ما فعلتم من مخالفة أوامر الله تعالى وهم ليسوا بعيدين عنكم لا في الزمان ولا في المكان، فقد ينالكم ما نالهم إذا لم تثوبوا إلى رشدكم. في النهاية نستطيع أن نخرج من مثلث الخطاب

الضيّق - شعيب وقومه - إلى المثلث الأوسع الذي يخاطب فيه الله عزّ وجل رسوله ومن تبعه ممن آمنوا برسالته فيصدق عليهم ما صدق على قوم شعيب من الترهيب والتحذير.

**استطراد (٢):**

*"الزمانُ مكانٌ سائلٌ، والمكانُ زمانٌ متجمِّد"* (ابن عربي)

كلّ زمان يرتبط بأماكن تثيره وتعيده وتخلّده في الذاكرة. حين تستعرض ذكريات طفولتك وصباك تراها في مشاهد كلّ مشهد في مكان، فكلّ ما يكون يكون في مكان. هكذا يعبر شريط الأماكن أمام عينيك فيصبح المكان سائلا متحرّكا. وحين تسترجع لحظات أثيرة تسترجعها في مشاهد: "هنا سمعتها"، "هنا رأيتها"، "هنا قالت لي"، "هنا ضحكت". وكأنّك تجلس في قطار لا تتحرّك من مكانك بينما تمرّ أمام عينيك الحقول والأنهار والبنايات وسائر الأماكن. كذلك المكان جامد في ذاته، لكنّه سائل متحرّك باعتبار نشأته ووجوده وزمن بقائه وما يتعلّق به من أحداث وأزمنة. تنظر إلى البنايات فلا تراها إلاّ جامدة ولو راجعت تاريخها لوجدت أنّها كانت يوما ما قفرا بلقعا، ثم أرضا صالحة للبناء، ثم بناء يعلو ويعلو، فطلاء وتأثيثا، فسكنا. وقد تنهار بناية وتختفي من على الأرض. وأنت ترى بناية تعلو، أو ترى بناية تنهار تدرك أنّ المكان ليس بالجمود الذي يتوهّمه النّاس. التاريخ جغرافيا تتحرّك وتتبدّل وتتوالى عليها الأحداث والبشر والذكريات. والجغرافيا تاريخ يتجمّد فيصبح بنايات وطرقا وآثارا. وحين يتّسع نطاق النظر تتذكّر أنّ الأرض التي نستقرّ عليها ما هي إلا كوكب يسبح في ملكوت الله الواسع. تأمّل قول الله عزّ وجلّ في سورة النمل وانظر كيف يصير الليل (وهو زمن) سكنا وكيف تمرّ الجبال الراسخة الشامخة مرّ السحاب: **﴿أَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا اللَّيْلَ لِيَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ (٨٦) وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَن شَاءَ اللَّهُ ۚ وَكُلٌّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ (٨٧) وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ ۚ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ ۚ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ (٨٨)﴾**

### (٢) أداة ملء الفراغات

*"آلة كسولة تتطلّب من القارئ القيام بعمل مشترك متواصل لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت لكنّها ظلت بيضاء"* (إيكو، ١٩٧٠، ص ٢٧، عن النّص الأدبي)

المقصود هنا هو فراغات الخطاب أو النّص والمسكوت عنه فيه. ما الذي يعوز الخطاب ليجنّبه الغموض والالتباس؟ ماذا بين السطور؟ أيّ افتراضات مسبّقة يتأسس عليها الخطاب؟ وماذا يفهم المتلقّي - أو قد يفهم - من غير أن يقال: تصريحا في النّص أو الخطاب؟ إذا قيل: "حرب أمريكا على الإرهاب فشلت للمرة الثانية"، فالمفروض أنّ القارئ يعرف أمريكا، ويعرف حربها الأولى على الإرهاب، ويعرف معنى الإرهاب ويصدّق أنّ أمريكا كان لها حرب أولى على الإرهاب وأنّ الخصم في تلك الحرب كان "إرهابيّا".

من صفحة واحدة من مستخدمي الفيسبوك من تونس: "(أ) توحشتك !(ب) باهي. هات الكذبة اللي بعدها".

من الواضح أن المتكلّم (أ) مذكّر لأنّ ردّ (ب) فيه "هات" من غير "ياء" ومن الواضح أنّ المستمعة (ب) لا تصدّق ما قال المتكلّم. هي لا تصفه بالكذب، لكنّ "الكذبة اللي بعدها" لا تترك مجالا للريبة في أنّها لا تصدّق أنّ غيابها قد أوحشه، فلا بدّ لكلّ "بعد" من "قبل" وإلاّ فقدت دلالتها وسبب وجودها في النّص. لم تقل "أنت تكذب" على سبيل التصريح، غير أنّ الجملة التي تلي "باهي" مفادها أنّه كذب في "توحّشتك" وسوف يكذب فيما بعدها.

لا مفرّ، إذَن، من أن يذهب الكلام عن ملء الفراغات والبحث عن المسكوت عنه في نصّ أو خطاب إلى الافتراضات المسبّقة والمعلوم من اللفظ أو العبارة بالضرورة والتضمين. وفيها - جميعا - انتهاك قواعد المبدأ التعاوني في الحوار التي تناولها بول جرايس وهي الصدق والكفاية والملائمة وعدم الخروج عن النّص والوضوح، على معنى أنّكَ إذا سئلت سؤالا، فينبغي أن تكون إجابتك شافية وافية صادقة واضحة مناسبة. حين تنتهك هذه القواعد "المثالية" يكون الافتراض والتضمين وغيرهما من ضروب المسكوت عنه في الخطاب والنّص. في جملة "لا بُدَّ أن تتوقّف عن الإساءة إلى جيرانك" - افتراض لا نستطيع إثبات صدقه من كذبه أنّ المُخاطَب يسيء إلى جيرانه. وفي كلام أنور السّادات في الكنيست الإسرائيلي ومنه: "أحمل إليكم رسالة شعب مصر الذي لا يعرف التعصّب" - افتراض -لا يمكن إثباته بالدليل أنّ شعب مصر "لا يعرف التعصُّب". يشير الافتراض المسبَّق، إذَن، إلى التسليم بصحَّة مقولة أو فكرة، ودعوة السامع أو القارئ إلى التسليم بها، بينما ينشغل بتلقي خبر أو إسناد آخر.

في قول بعضهم: "عملية السلام في الشرق الأوسط تحتاج دفعة قوية"، الخبر هو جملة "تحتاج دفعة قوية". بينما نتلقّى هذا الخبر، ونتساءل: هل هي حقّا تحتاج دفعة قوية، لا نتساءل: هل هناك حقّا عملية سلام في الشرق الأوسط؟ وهنا يكمن الخطر الجسيم، إذ يستخدم السَّاسة والمروجون والدعائيون ما لا حصر له من الافتراضات المسبَّقة لتمرير مقولات أيديولوجية ملتبسة، وكأنّ علينا حين نطالع عنوانا نحو "التطرّف الإسلامي خطر يهدّد الغرب" أن نُسلِّم بوجود "تطرّف إسلامي" بينما ننشغل بتلقي خبر تهديده الغرب. أمّا المعلوم من مكتوب أو ملفوظ بالضرورة فهو أشد التصاقا بالمكتوب أو الملفوظ، وربّما لهذا السبب لا نجد له التأثيرات البلاغية نفسها التي للتضمين، ولا الأهمية نفسها في دراسات تحليل الخطاب. إذا قلنا إنّ عليا لديه ثلاثة أولاد، فمن المعلوم بالضرورة أنّ له ولد وولدين، ومن المعلوم بالضرورة أنّه تزوَّج مرة واحدة على الأقل. على أنّنا لا ينبغي أنّ نغفل السياق، لأنّ ما هو معلوم بالضرورة في ثقافة ما، ليس معلوما بالضرورة في غيرها دائما، فليست كل الثقافات تضع الزواج شرطا للإنجاب. من السياق يكون استنتاج ما يتركه التضمين من فراغات وثقوب في النّص أو الخطاب.

### (٣) أداة التغريب

*سأسمّيكَ الصباح*
*لأقولَ: صباح الخير أيها الغيبُ الغافي في دمي*
*سأسمّيكَ المساء لأخطفَ من سماء الروح نجمةً*
*وأعلّقها على جبين الحكاية*
*سأسمّيكَ الغياب لأشتاقكَ حاضرًا في القلب*
*سأسمّيكَ الحياة وأتلو عليكَ مزاميرها ..*
*سأسمّيكَ البدايةَ لأُرقيكَ من حَرِّ النهايات ..*
*سأسميكَ الأنا وأقول: كن بخيرٍ يا أناي ..*
(وُرود الموسوي)

يحسن أن يكون التعامل مع النّص من وجهة نظر غريب عليه لا ألفة بينك وبينه. اقرأ قصّة أو قصيدة كما لو كنت طبيبا أو مهندسًا، واقرأ نصّا علميّا من وجهة نظر شاعر أو ناقد أدبي، وانظر ما يسقط من المعنى والدلالة، وانظر ما ينبغي عليك أن تعرف لكي تفهم مقاصد الخطاب وأغراضه. نحّ عواطفك وانحيازاتك المسبّقة جانبا - انحيازاتك إلى نوع أدبيّ دون غيره، أو مؤلّف دون سواه، أو مدرسة فكريّة أو أدبيّة أو توجّه سياسي بعينه، أو مجموعة معتقدات وثوابت، أو طريقة خاصّة في الكتابة أو التعبير.

في أبيات ورود الموسوي تعبير شعري شفيف عن هذه المسافة، إذ تعيد الشاعرة/ المتكلّمة في النّص تسمية العالم من حولها لتضفي عليه ما تريد من انفعالات وصفات، وتدخل معه فيما تريد من

تفاعلات. إلى أن يبلغ التغريب منتهاه فتنشطر الذات إلى ذات متكلّمة، وذات يقع عليها فعل التسمية وتتطابق مع المخاطب، وتتلقّى معه الأمنيات الطيّبة: "سأسميكَ الأنا، وأقول :كن بخير يا أناي". وقد وصف محمود شاكر (١٩٦٩) ثلاثةً أزمنة في تحليله قصيدة لتأبطّ شرًّا، وهي "زمن الحدث" و"زمن التغنّي"، وما بينهما "زمن النفس"، نفس الشاعر التي يمرّ فيها الحدث ثمّ يخرج في ثوبه الشعري القشيب في زمن التغنّي؛ أي زمن الكتابة أو التأليف. وهذا هو المقصود بمصطلح التغريب (de - familiarization) في النقد الأدبي الحديث خصوصا الشكليّة - أو الشكلانيّة - الروسيّة،وترد إشارة إلى معناه في كتابات الشاعر الإنجليزي شيلي Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢)، فالأشياء التي يمرّ عليها الشاعر وغيره من المبدعين يمرّ عليها غيرهم، غير أنّها إمّا أن تذهب أدراج الرياح، أو يسردها من مرّوا بها سرد الأخبار من غير أن تمرّ على زمن النفس، ومن غير أن تتفاعل مع غيرها من مشاهد وخبرات وأساطير ونصوص.

في وصفه قصيدة الهايكو العربية يكتب محمود الرجبي: "صنارة صيد سحريّة/ تصطاد ما يجري وتترك ما جرى/ فترى في المشهد ما لا يرى". الصيّادون في الواقع لا يقيمون علاقة بين أدواتهم وأدوات الشعراء، لكنّ الشاعر مزج عالمين دلاليين، هما عالم الصيد وأدواته، وعالم الشعر وأدواته، فكان هذا الفضاء الدلالي الاستعاري الجديد، صنّارة صيد سحريّة لا تلتقط الأسماك، بل تلتقط المشاهد والخبرات والحالات الشعوريّة الإنسانيّة.

ما ينبغي في قراءة الشعر ينبغي كذلك في قراءة النّصوص المشحونة بالدلالات السياسيّة والقضايا الخلافيّة. في صفحة من صفحات الفيسبوك نقرأ: "ابن الفلاح ينفع يموت ع الحدود بس ما ينفعش يدخل نيابة حتى لو أول دفعته". إذا قرأت النّصّ بعيني "ابن الفلاح"، أو "ابن القاضي"، أو عيني من يوزّع المناصب، فيرسل هذا إلى الحدود ويرسل ذاك إلى مكتب وكيل النائب العام، فأغلب الظنّ أنّك لن تحسن تقييم رسالة النّص. سوف تشعر بالمرارة وظلم المجتمع في الحالة الأولى، وسوف تشعر بحقد الدهماء والغوغاء في الحالة الثانية، وقد تشعر بجهل العامّة وعدم إنصافهم ونكرانهم في الحالة الثالثة. لا بدّ لك من أن تخرج من الدائرة وتعاين المشهد لتقرّر حجم الصدق والكذب ومطابقة الواقع في النّصّ.

## (٤) أداة اكتشاف الموضوع أو الغرض

"وقال أبْرويز لكاتبه: *اعلم أنَّ دعائم المَقالات أربع، إن التُمس لها خامسة لم تُوجد، وإن نَقصت منها واحدة لم تتمّ*، وهي: *سُؤالك الشيء، وسُؤالك عن الشيء، وأمْرِك بالشيء، وإخبارك عن الشيء. فإذا طلبت فأسجح، وإذا سألتَ فأَوْضح، وإذا أمرت فأحكم، وإذا أَخبرت فحقِّق. وأجمع الكَثير مما تريد في القَليل مما تقول*"

(العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي، نسخة موقع الوراق، ص ١٧٥).

لماذا يدور الخطاب حول موضوع بعينه؟ لماذا يتناول النّصّ مثلا موضوع الكراهية أو الثأر؟ لماذا يتناول نصّ علمي موضوع تلوّث البيئة؟ ما الخيارات التي تجاهلها النّص ولم يتناولها ولماذا تجاهلها؟ وكيف يتناول النّص الموضوع من ناحية تنظيم المعلومات والتقديم والتأخير والمسند إليه والمسند أو المبتدأ والخبر؟

في فاتحة الخطط المقريزية إشارات بليغة إلى موضوعها وغرضها ومنهجها وطريقة من ألّفها في جمع معلوماتها وكتابتها: "فقيّدت بخطي في الأعوام الكثيرة وجمعت من ذلك فوائد قلّ ما يجمعها كتاب، أو يحويها لعزتها وغرابتها إهاب، إلا أنّها ليست مرتّبة على مثال، ولا مهذّبة بطريقة ما نسج على منوال، أردت أن ألخّص منها أنباء ما بديار

مصر من الآثار الباقية عن الأمم الماضية والقرون الخالية، وأنثر خلال ذلك نكتًا لطيفة، وحكمًا بديعة شريفة، من غير إطالة ولا إكثار، ولا إجحاف مخلّ بالغرض ولا اختصار، بل وسط بين الطرفين، وطريق بين بين، فلهذا سميته... وإنيّ لأرجو أن يحظى إن شاء الله تعالى عند الملوك، ولا ينبو عنه طباع العامي والصعلوك، ويجلُّه العالم المنتهي، ويعجب به الطالب المبتدي، وترضاه خلائق العابد الناسك، ولا يمجُّه سمع الخليع الفاتك، ويتّخذه أهل البطالة والرفاهية سمرا، ويعدّه أولو الرأي والتدبير موعظة وعبرا، يستدلّون به على عظيم قدرة الله تعالى في تبديل الأبدال، ويعرفون به عجائب صنع ربنا سبحانه من تنقُّل الأمور من حال إلى حال؛ فإن كنت أحسنت فيما جمعت وأصبت في الذي صنعت ووضعت، فذلك من عميم منن الله تعالى، وجزيل فضله وعظيم أنعمه علي وجليل طوله، وإن أنا أسأت فيما فعلت، وأخطأت إذ وضعت، فما أجدر الإنسان بالإساءة والعيوب إذا لم يعصمه ويحفظه علام الغيوب ... فليسبل الناظر في هذا التأليف على مؤلفه ذيل ستره إن مرت به هفوة وليغضّ تجاوزًا وصفحًا إن وقف منه على كبوة أو نبوة، فأي جواد وإن عنق ما يكبو، وأي عضب مهند لا يكل ولا ينبو، لاسيما والخاطر بالأفكار مشغول، والعزم لالتواء الأمور وتعسرها فاتر محلول، والذهن من خطوب هذا الزمن القطوب كليل، والقلب لتوالي المحن وتواتر الإحن عليل ..".

لا تكتفي هذه المقدّمة بالكلام عن جنس الكتاب - وهو التأريخ أو الكتابة التأريخية، عن "أنباء ما بديار مصر" - وأسلوبه - "من غير إطالة ولا إكثار ولا إجحاف" - والتعبير عن التوتّر بين مدح الذات والكتاب من ناحية، والتوسّل إلى الله تعالى أن يحقّق الكتاب القبول وإلى القارئ أن يغضّ الطرف عما يجد فيه من قصور من الناحية الأخرى، بين الوعي بما بذل المؤلف من جهد، وتبرير ما يمكن أن يقع في الكتاب من قصور، بل تتجاوز ذلك إلى الإشارة إلى انتماء الكاتب وخلفيّته الدينية الإسلامية - "عجائب صنع ربنا سبحانه" و"فذلك من عميم منن الله تعالى وجزيل فضله وعظيم أنعمه علي وجليل طوله" و"إذا لم يعصمه ويحفظه علام الغيوب". (انظر تطبيق ذلك على وصيّة أمامة بنت الحارث، في مزيد ٢٠١٠).

وراء كلّ خطاب غرض وفي كلّ نصّ قصد ونيّة. ربّما نجد في الخطاب أو النّص ما يشير إلى قصد مُنتجه - "أريد أن أسألك"، "نرجو أن نحيطكم علمًا"، "عَلى سبيل الاعتذار" - مع ضرورة توخّي الحذر، لأنّ المقاصد الحقيقية ربّما لا تنسجم مع ظاهر الأقوال. حين ينتفي الكلام عن غاية النّص أو الخطاب وقصد منتجه يصبح الكلام عن الاختيارات اللغوية ودلالاتها ومضامينها بلا معنى. كيف يضع القارئ يده على غرض النصّ وموضوعه؟ في التراث البلاغي العربي تصنيفات مهمّة يتفرّع فيها غرض قصيدة إلى مدح أو هجاء أو فخر أو غزل أو نصيحة وحكمة. وقد تجتمع في قصيدة واحدة أغراض شتّى. كيف يدرك المتلقّي غرض النص؟ فيما يلي بعض علامات الطريق التي تعين في الوقوف على غرض النّص وموضوعه أو مدار انشغاله، وهي تناسب النصوص السرديّة أكثر من قصائد الشعر (وولف، ٢٠٠٣):

**(أ) حاجات الشخصيات ورغباتها:** إذا كانت شخصيّة من شخصيّات السّرد تعبرّ عن حاجتها إلى المال مراراً وتكراراً، فلا بد أن يكون المال موضوعًا من موضوعاته، أو على أقل تقدير عنصرًا مهما من عناصر موضوع آخر ذي صلة، كالطمع، أو السعادة، أو الفقر، وهكذا.

**(ب) الصراعات بين الشخصيات أو في داخلها:** لماذا تتصارع تلك الشخصيّات؟ وما الغنائم التي تسعى إلى كسبها من وراء الصراع؟ ربمّا يتصارع رجلان على حبّ امرأة أو امرأتان على حبّ رجل؛ فيصبح

الحبّ موضوعًا أو عنصرًا من عناصر موضوع في السرد. وربّما يتصارع زميلان على منصب في العمل فتكون السلطة أو النفوذ موضوعًا أو عنصرًا من عناصر موضوع في السرد. وربّما يكون الصراع داخليًّا بين دافعين أو رغبتين أو حالين، بين الحب والواجب، أو بين ما يتمنّى المرء وما يستطيع وما هو عليه في الوقت الراهن؛ فيكون ذلك التوتّر موضوعًا أو عنصرًا من عناصر موضوع في السرد.

(ج) **الصور والرموز والأماكن والأزمنة:** إذا وجدنا أنّ شخصية محوريّة في النص تتردّد على مكان ما في الوقت نفسه كلّ يوم أو كلّ شهر أو كل سنة، فلابدّ أنّ لهذا المكان علاقة بموضوع النصّ. وإذا ما لفت نظرنا إسهاب المؤلف في وصف مكان ما؛ فلا بدّ أنّ للمكان علاقة جوهرية بما يحدث فيه. وإذا ورد رمز في النصّ مرارا وتكرار فلا بدّ أنّ لهذا الرمز دلالة مهمّة ومكانا بارزا في رسالة النّص ومعناه الكلّي. ومن ذلك صوت الكروان في (دعاء الكروان)، والماء والصحراء في (هاتف المغيب) لـ جمال الغيطاني والواحة في (واحة الغروب) لـ بهاء طاهر والليل في (القلق السرّي) لـ فوزية رشيد.

(د) **النصوص المتُضمّنة من حوارات و محادثات والرموز والإحالات:** إذا كثرت في نصّ الإحالة إلى صلاح الدّين وحطينّ والأندلس وما إليها؛ فلابدّ أن من انشغالاته التوتّر بين ماضي المسلمين الزاهر وحاضرهم المرتبك. وإذا كثرت اقتباسات شخصيّة روائيّة من (هاملت)؛ فلابدّ أنّ هناك علاقة بينها وبين هاملت الشخصيّة والمسرحيّة.

ومن الملائم عند النظر في غرض النصّ النظر في أغراض جملِه وتراكيبه الصغرى كلّ على حدة. هنا قد يحتاج المتلقّي تصنيف الأفعال التي تؤدّيها اللّغة، أو التي نؤدّيها نحن باللّغة، وفيما يلي تصنيف سيرل (١٩٦٩)، الذي يتأسّس على تصنيف أوستن (١٩٦٢)، هذه الأفعال (راجع مزيد، ٢٠١٠)، حيث نستطيع باللّغة أن:

- "نُقرّر"، و"نَعتقد"، و"نَجزم"، و"نُخبر"، و"نختتم"، و"نُقرّ"، و"نُنكر" - وكلُّها تنتمي إلى فئة الإخبار أو التقرير أو تمثيل الواقع .Representatives والمصطلح الإنجليزي أصله الفعل represent ويعني "يمثّل"، أو "يعرض".
- "نأمر"، و"ننهى"، و"نطلب"، و"نرجو"، و"نسأل"، و"نتوسّل"، و"نتضرّع"، و"ندعو"، و"نُصرُّ"، و"نُلحُّ" - وكلّها تنتمي إلى فئة الأمر والنهي .Directives والمصطلح الإنجليزي أصله الفعل direct ويعني "يوجّه"، أو "يأمر".
- "نُعد"، و"نتعهّد"، و"نُقسم"، و"نحلف"، و"نلتزم"، و"نتحمّل"، و"نحمل" وزرا أو مسؤولية، أو "نأخذ على عواتقنا" - وكلُّها تنتمي إلى فئة التعهد أو الالتزام .Commissives والمصطلح الإنجليزي أصله الفعل commit ويعني "يُلزِم"، أو "يلتزم".
- "نعتذر"، و"نأسف"، و"نهنئ"، و"نَعزّي"، و"نشكر"، و"نرحّب"، و"نشكو"، و"نمدح"، و"نذم"، و"نجامل"، و"نتلطّف"، و"نندم"، و"نمتنُّ"، - وكلّها تنتمي إلى فئة التعبير، أو البوح .Expressives والمصطلح الإنجليزي أصله الفعل express ويعني "يعبّر".
- نعلن" (حربا مثلا)، و"نُزوّج"، و"نطلّق"، و"نسمّي"، و"نحكم"، (بغرامة مثلا)، و"نشهد"، و"نوقّع (عقدا)"، و"نعيّن"، أو "نفصل" من العمل، و"نمنح" لقبا، أو درجة، و"نبيع"، و"نرهن"، و"نُقرض" - وكلّها تنتمي إلى فئة الإعلان، أو المنح والمنع .Declarations والمصطلح الإنجليزي أصله الفعل declare ويعني "يُعلن"، أو "يُصدِر".

## (٥) أداة النغمة والتنغيم

*عشر ما يقع في الحياة اليومية من صراع وشجار مردّه إلى اختلاف الرأي أو المصلحة. تسع أعشار ذلك مردّه إلى سوء استعمال نبرة الصوت والتنغيم.*

(ترجمة من الإنجليزية، نصّ مجهول المؤلّف)

في الكلام يؤدّي التنغيم ودرجة الصوت ومستوياته ولغة الجسد دورا مهمًا في نقل المعنى وفي لفت نظر المتلقّي إلى الأفكار المهمّة. في الكتابة تؤدي هذا الدور علامات الترقيم والتعليقات الشارحة - نحو "قال في دهشة ظاهرة"، "أعرب عن أسفه"، "صرخ في وجهها"، "همس معاتبا". حين تتناول نصًا مكتوبا اقرأه بصوت عال وتصوّر لو كنت أنت مؤلّفه. أين يرتفع صوتك؟ وأين ينخفض؟ وأين تبتسم؟! وأين تعبس أو تتجهّم؟ وهكذا. يرتبط الكلام عن النغمة والتنغيم بالكلام عن طريقة الأداء أو نقل المعنى بين سخريّة وهزل وجد ووقار أو حياد.

بكم طريقة تستطيع سيّدة مصريّة أن تقول "نعم"؟ سوف تتضاعف الطرائق حين تضيف إلى "نعم" تعابير من قبيل "يا ادلعدي" و"يا روح أمّك" وما شابهها، وبكم طريقة تستطيع أن تقول "لا"؟ وكيف يتغيّر المعنى مع تغيير الطريقة؟ وأنت تقرأ **﴿فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾** (سورة النمل: ١٩) تستطيع أن تتصوّر المشهد. سيّدنا سليمان يبتسم بعد أن سمع النملة تنصح صاحباتها بالاختفاء ويتّجه ببصره إلى السماء يسأل الله أن يعينه على شكر نعمته. سياق النّص وما فيه من تعليقات شارحة وإشارات إلى لغة الجسد هي التي تعين المتلقّي في تصوّر مشهد كهذا المشهد وهي التي تعين مخرجا مسرحيًا أن ينقل مسرحية "مكتوبة" إلى "عرض" مسرحيّ.

ولا بدّ أنّك تستطيع بسهولة ويسر أن تتصوّر المشهد - مشهد المرأة الفاتنة ظاهرة الثراء، والحمّال الذي ينتظر الفرج فتنفتح أمامه أبواب السماء فيهرول وراء الفاتنة يمنّي نفسه بصحبة سيّدة فاتنة وكسب وفير، وذلك أضعف الإيمان - وأنت تقرأ أول حكاية "الحمّال مع البنات" في (ألف ليلة وليلة): "كان إنسان من مدينة بغداد وكان حمّالا. فبينما هو في السوق يومًا من الأيام متكئًا على قفصه إذ وقفت عليه امرأة ملتفّة بإزار موصلي من حرير مزركش بالذهب وحاشيتاه من قصب فرفعت قناعها فبان من تحته عيون سوداء بأهداب وأجفان، وهي ناعمة الأطراف كاملة الأوصاف. وبعد ذلك قالت بحلاوة لفظها: هات قفصك واتبعني. فحمل الحمّال القفص وتبعها إلى أن وقفت على باب دار فطرقت الباب فنزل له رجل نصراني، فأعطته دينارًا وأخذت منه مقدارًا من الزيتون وضعته في القفص وقالت له: احمله واتبعني، فقال الحمّال: هذا والله نهار مبارك. حرير مزركش بالذهب وعيون سوداء هدباء وأطراف ناعمة وأوصاف كاملة ولفظ حلو عذب - جمال وثراء وقلب قد يلين - فلماذا لا يهتف الحمّال: "هذا والله نهار مبارك"؟

ولا بد أن يتّسع مفهوم النغمة في الخطاب ليتناول حظّه من الهزل والجدّ، والوقار والمجون، والسخرية والاستهزاء

## (٦) أداة الأفعال لا الأقوال

*خرقاءُ يلعبُ بالعقولِ حَبابُها*
*كتَلَعُّبِ الأفعالِ بالأسماءِ*
*(أبو تمّام، يصف الخمر)*

*لا يُطيِّبُ قلبَ امرأةٍ تُحبُّها،*
*إلا قولٌ طيِّبٌ يرقُّ الصَّخرُ لهُ،*
*متبوعًا بفعلٍ أطيبَ منهُ.*

(أحمد الشهاوي، ٢٠١٥)

الفعل بالمعني النحوي هو قلب اللغة النابض. وهو نقطة ارتكاز مهمّة في تحليل الخطاب خصوصا عند توظيف أداة اكتشاف الأفعال. فتّش عن الأفعال. أول خطوة هي الوقوف عند الأفعال ثم تصنيفها: (أ) أفعال كينونة وصيرورة أو تحويل (أفعال إسناد) (ب) أفعال ماديّة (ج) أفعال لفظية/ كلامية (د) أفعال ذهنية نفسية (هـ) أفعال سلوكية (و) أفعال وجودية كما في "على الطاولة كوب"، "هناك قصور واضح".

ما جدوى تصنيف الأفعال بهذه الطريقة؟ هو علامة على طبيعة النّص وحظّه، وحظّ من فيه من الشخصيّات من الفعل، والحركة، والتأثير، والتأمّل، والتقرير، والإخبار، والقدرة، والعجز، والتردّد، وغير ذلك من حالات.

قاعدة في الخطاب بالاسم والخطاب بالفعل: الاسم يدلّ على الثبوت والاستمرار، والفعل يدلّ على التجدّد والحدوث، ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر، فمن ذلك قوله: تعالى: ﴿**وكلبهم باسط ذراعيه**﴾ - لو قيل "يبسط" لم يفد الغرض؛ لأنّه يؤذن بمزاولة الكلب بالبسط وأنّه يتجدّد له شيئًا بعد شيء، فباسط أشعر بثبوت الصفة. (السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، نسخة موقع الورّاق، ص ٢٢٨)

لا تغرنّك كثرة الأفعال وفخامتها وصرامتها بل انظر حظّها من النفي والإثبات والسلب والإيجاب. إذا سمعت سياسيًا يخطب قائلا "سوف نبني" و"سوف نواجه" و"سوف نشيّد" و"سوف نمنح" فانتظر حتى تقع هذه الأفعال وإلّا فصنّفها تحت بند الأماني والوعود. قس على ذلك ما يقع في الخيال والوهم وما يرد في صيغة الدعاء والأمر. أمّا الإيجاب والقبول فمسألة فيها نظر. كيف ترى فعل القتل؟ هل هو فعل إيجاب أم فعل سلب؟ محمود أمّ مذموم؟ فصل آخر من فصول الكلام عن الفعل هو ما يحيط به من نواسخ تفيد وقوعه أو لا تفيد وقوعه ومن دلالات على الشروع أو المقاربة أو غير ذلك ويندرج بعضها في اللغات الغربيّة تحت فئة الأفعال المساعدة أو الناقصة. فليست جملة "كان يحرص على زيارة أهله" كجملة "ما زال يحرص على زيارة أهله"، ولا قولنا "انتهى من إعداد رسالته" كقولنا "أوشك على الانتهاء من إعداد رسالته"، أو قولنا "شرع في إعداد رسالته"، أو "شرع يعدّ رسالته".

ينبغي ألا نخلط بين ما يفعل المتكلّم باللغة في الخطاب وبين الأفعال في الجمل التي يشتملها الخطاب. انظر ما يريد المشاركون في الخطاب أن يفعلوا باللغة، وما يريد أن يفعله المؤلّف باللغة، يريد أن يخبرك أو ينصحك أو ينهاك أو يعلّمك أو يتلاعب بعقلك أو يضللك أو يؤانسك ويضحكك أو يبكيك، وغير ذلك. في النّصّ سوف تجد أخبارا وأوامر وتنبيهات، وترغيبا وترهيبا ولوما وعتابا وشكرا وتعزية وتعاطفا وسخرية ونقدا وتعضيدا، وإقناعا ومدحا وذمّا وغير ذلك. لكن تذكّر أنّ الجملة الواحدة قد تؤدّي أكثر من فعل. وتذكّر أنّ العلاقة بين ظاهر الجملة وباطنها ليست مباشرة في كلّ الأحوال؛ فقد يقصد بالسؤال التوبيخ لا الاستفهام، وقد يقصد بالخبر الطلب لا مجرّد الإخبار. سوف تجد نفسك مضطرا في كلّ مرّة إلى العودة إلى سياق الخطاب وعلاقات المشاركين فيه لتقف على الأفعال التي تؤدّيها اللغة.

## استطراد (٣): اشتقت إليك

*اشتقـت إليـك فعلّمني ألا أشتـاق*
*علّمني كيف أقصّ جذور هواك من الأعماق*
*علّمني كيف تموت الدمعة في الأحداق*
*علّمني كيف يموت الحبّ وتنتحر الأشواق*

لا شيء يحدث في كلمات نزار قبّاني من قصيدة (رسالة من تحت الماء). في الأبيات نسيج استعاري شفيف بديع. وراء هذا النسيج توتّر بين تصوّر الحبّ شعورا لا رادّ له، ولا سلطان عليه وبين تصوّره سلوكا يمكن ترويضه وتعديله وتغييره. الشوق نزوع القلب إلى من تحبّ وما تحبّ. في الأبيات يطلب المحبّ المشتاق من محبوبه أن يعلّمه ألّا يشتاق وكأنّ القلب عضلة ينمو فيها الشوق بالترك ويضمر بالقمع. ثم يطلب منه أن يعلّمه كيف يجتث جذور حبّه من أعماقه.

وفي هذا تصوّر الحب نبتا ينمو وتتعمّق جذوره وتضرب في أعماق القلب. على المنوال نفسه يطلب المحبّ من محبوبه أن يعلّمه كيف يميت دموعه في أحداقها وكيف يميت حبّه ويدفع أشواقه إلى الانتحار. ثلاث استعارات متعاقبة عن الدموع والحبّ والأشواق بوصفها كائنات تحيا وتموت. يبقى السؤال عالقا: هل تحيا الأشواق وتموت من تلقاء نفسها من غير سلطان لصاحبها عليها أم يستطيع أن يسوسها ويطوّعها؟ المتكلّم في هذه الأبيات لا يملك القدرة على سياسة أشواقه أو دموعه أو هواه ويطلب المعونة والنصيحة، إلاّ أنّ المفارقة الشيّقة هي أنّه يطلب العون ممن كان سببا فيها جميعا.

في تحليل السرد ينبغي التمييز بين الأفعال التي تقع في العالم والأفعال التي يؤدّيها السرد. على سبيل الإيجاز هذه بعض الأسئلة التي ينبغي على التحليل التداولي أن يجيب عنها في تناوله أفعال السرد (ڤان دايك، ١٩٨٠):

- ما الأفعال البلاغيّة التي ينجزها النصّ- أفعاله الكبرى، نحو الهجاء والمدح والسخرية والتهنئة والنّصح والتعليم والبوح والتأريخ، وغير ذلك، وما يشتمل النّصّ من أفعال صغرى.
- ما هي شروط بلاغة تلك الأفعال وتأثيرها؟ على سبيل التمثيل لا الحصر في حالة الأمر، ينبغي أن يكون الآمر أعلى مكانة وأكثر قوّة من المأمور إلاّ في حالات خاصّة في مقام السخرية أو التهكّم.
- ما مكوّنات المقام أو السياق التي تكتسب من خلالها تلك الشروط دلالتها وأهميّتها؟ في حالة الأمر ترتبط علاقات القوّة والنفوذ بالسياق الاجتماعي الذي يختلف من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، ولنقارن مكانة المعلّم في الماضي والحاضر ومكانة رجل الشرطة أو الوالد في الشرق والغرب.
- كيف ترتبط الأفعال البلاغيّة وسياقاتها بأبنية النّص - الكبرى والصغرى؟ كل فعل بلاغي تحمله بنية لغويّة؛ فللأمر صياغته وللسؤال صياغته وللخبر صياغته. في حالات كثيرة يقع التباين بين البنية اللغوية والوظيفة البلاغية وهذا مدار انشغال مبحث الخبر والإنشاء في اللغة العربية فليس كل سؤال استفهاما وليس كلّ خبر خبرا.
- ما وجوه الشبه والاختلاف بين تلك الأفعال البلاغية وسياقاتها والأبنية النصيّة التي تحملها من ناحية وغير ذلك من ضروب التواصل البشري من الناحية الأخرى؟ على سبيل المثل قد تؤدّي إشارة باليد ما يؤديه فعل أمر وقد تنتج ابتسامة الدلالة نفسها التي تنتجها جملة خبريّة.

## (٧) أداة تحليل المفردات

*تعجبني الكلمات الجزلة القويّة ذات الدلالة.*

(لويزا ماري ألكوت: نساء صغيرات)

المفردات هي اللبنات الأولى التي ينشأ منها النّصّ أو الخطاب، ينتظمها رسم هندسي هو بناء النّص أو الخطاب، وتتلاحم من خلال عوامل وحروف معان وروابط. في حالة النّصوص الإنجليزية من المفيد أن تناقش أصول المفردات هل هي جرمانية أم لاتينيّة؟ فليس بين liberty و freedom ولا بين begin و commence محض ترادف. المفردات الجرمانية أكثر "عفوية" وتلقائيّة، أمّا المفردات اللاتينية فأكثر "لياقة" وأميل إلى العلوم منها إلى الأدب. قائمة المترادفات الجرمانية واللاتينية في اللغة الإنجليزية ليس هذا مقام إيرادها، لكن يسهل العثور عليها بالبحث في الشبكة "العنكبوتيّة".

في النصوص العربيّة تستطيع أن تتناول المفردات من جهة غرابتها ووحشيّتها وابتذالها، أيّها ينتمي إلى فصحى التراث، وأيّها ينتمي إلى فصحى

العصر، وأيّها ينتمي إلى عاميّة المثقفين، وأيّها ينتمي إلى عاميّة المتنورين، وأيّها ينتمي إلى عاميّة الأميّين - والتصنيف الشهير للسعيد بدوي - ، أيّها عربيّ أصيل وأيّها مستعار أو معرّب أو مترجم؟ وما دلالة اختيار مفردات من مستو دون غيره على غايات النّص وعلاقات المشاركين فيه؟ وما دلالات الترجمة أو الاستعارة من مفردات أجنبيّة في نصّ أو خطاب؟

قبل الوصول إلى استنتاجات نهائيّة، ينبغي أن نلاحظ أنّ المفردة قد تكون غريبة أو مألوفة بالنّظر إلى سياق إنتاج النّص، وليس بالنّظر في سياقات تلقّيه، فقد تجد في قصيدة جاهلية مفردات وعرة تشقّ على أذن مستمع معاصر، لكنّها لم تكن كذلك على أذن من عاشوا في زمن تأليفها. من المهمّ في تناول المفردات كذلك اكتشاف ما قد ينتظمها من "حقول دلاليّة"، والحقل الدلالي هو مجموعة من المفردات تنتمي إلى مجال واحد من مجالات المعنى أو الدلالة، أو "فضاء دلالي واحد"، على سبيل المثل "الفتحة" و"الضمّة" و"الكسرة" علامات إعراب، و"التين" و"الزيتون" و"السرو" و"النخل" و"الصفصاف" أشجار، وهكذا. (لا تكتمل متعة الكلام عن الحقول الدلاليّة في اللغة العربيّة من غير قراءة رائعة أبي منصور الثعالبي: فقه اللغة).

هذا جانب لا يطرقه كثير ممن يتناولون النّص على ما له من أهميّة، فالحقول الدلالية أداة مهمّة من أدوات تشكيل الصورة والمجاز. إذا كان المجاز هو انتقال عبارة أو مفردة من مجال استعمالها إلى مجال مغاير، فهي لا تنتقل بمفردها بل تنقل معها بعض صاحباتها من المجال القديم نفسه إلى المجال الجديد لتكتمل الاستعارة أو المجاز. في بيت شعر أغلب الظنّ أنّه لزهير ابن أبي سلمى - "لَدَى أَسَدٍ شاكي السِّلاح مُقَذَّف ... له لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لم تُقَلَّم" - وصف رجل وتشبيهه بأسد. كان لا بدّ أن تنتقل مع كلمة "أسد" كلمات أخرى تنتمي إلى عالم الأسد نفسه وهي "لبد" و"أظفار" و"تقلّم". والحقول الدلاليّة أداة مهمّة من أدوات إنتاج الفكاهة من خلال التورية. من أين تأتي الفكاهة في هذا النّص من دعاء مدرّس اللغة العربيّة: "اللهم اجعلني فاعلا للخير، ومرفوعا عن الشر، وبعيدا عن النّصب، ومضافا لعبادك الصالحين، ومجرورا لتقواك"؟ من انتقال مفردات من مجال "النّحو" إلى الكلام عن "بشر". إذا أردنا أن نستبدل بمدرّس اللغة العربية مدرّس علوم، فلا بدّ أن نستعير مفردات من مجال العلوم، وهكذا. سوف تجد كثيرا من نصوص الكاريكاتير والطرف والنوادر والمزح تستند في تحقيق بلاغتها وفكاهتها إلى تنقّل المفردات بين الحقول الدلالية. تصوّر زوجة جميلة تقول لزوج انتهت صلاحيته وهو رجل أعمال تسأله "هل كلّ رجال الأعمال متعثّرون مثلك؟" تكمن الفكاهة هنا في ازدواج معنى "متعثرون" وفي انتقالها المؤقّت من الكلام عن رجال الأعمال والمشروعات إلى الكلام عن زوج قليل الباءة. ومن الكلام عن المفردات كذلك الكلام عن الترادف والطّباق والجّناس وغير ذلك من علاقات دلاليّة لا يقتصر دورها على تحقيق الترابط بين أجزاء الخطاب أو النّص بل يتجاوز ذلك إلى تأكيد رسالته وتجلية بعض غاياته وتشكيل صوره ومجازاته. من اليسير أن نكتشف الدور البلاغي المهمّ الذي تؤدّيه المفردات في أبيات محمود درويش (فكّر بغيرك):

وأنتَ تُعدُّ فطورك، فكِّر بغيركَ
لا تَنْسَ قوتَ الحمام
وأنتَ تخوضُ حروبــــكَ، فكّـــرِ بغيركَ
لا تنس مَنْ يطلبون السلام
وأنتَ تســد فاتـورةَ المـاء، فكِّـر بغـيركَ
مَنْ يرضَعُــون الغمــام
وأنتَ تعودُ إلى البيـت، بيتَـكَ، فكِّر بغيركَ
لا تنس شعــب الخيـــامْ

وأنت تنام وتُحصي الكواكبَ، فكِّربغيركَ
ثمّةَ مَنْ لم يجد حيّزاً للمنام
وأنت تتحرّر نفك بالاستعارات، فكِّر بغيركَ
مَنْ فقـدوا حقَّهم في الكلام
وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكِّر بنفسك
قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلام

من ترادف بين "فكرّ" و"لا تنس"، إلى حقول دلالية - "فطورك" و"قوت الحمام"، "الماء" و"الغمام"، "البيت" و"الخيام"، "الاستعارات" و"الكلام" - إلى علاقات دلاليّة بين "حروبك" و"السلام"، و"تنام" و"المنام"، و"شمعة" و"الظلام"، تتجلّى رسالة القصيدة في التأكيد على "العلاقة" بالآخر وضرورة الإحساس"بغيرك" خصوصا إذا كان في حاجة إلى التعاطف..

## (٨) أداة التساؤل: لماذا تبدو الأشياء على ما هي عليه؟

"وقال: *أَلَمْ يكْفكُما التّسافُهُ في مجلسِ الحُكْم. والإقْدامُ على هذا الجُرْم. حتى تَراقَيْتُماَ مَنْ فُحْشِ المُقاذَعَة. إلى خُبْث المُخادَعَة؟*"

(مقامات الحريري، نسخة موقع الورّاق، ص ٩٥)

لماذا ترد العبارات والجمل في الخطاب على الهيئة التي ترد عليها؟ لماذا يغلب على النّصّ النفي أو البناء للمجهول على سبيل التمثيل لا الحصر؟ لماذا ينسحب الفاعلون الحقيقيّون لصالح مفعول مطلق أو ضمير مستتر؟ لماذا يقال: "مصرع عشرة"، ولا يقال: "قتلت جهة كذا أو كذا عشرة؟" ولماذا يقال: "الحرب مع العراق"، ولا يقال: "اعتداء الولايات المتّحدة على العراق"؟ قد يختفي الفاعل لأنّه مجهول وقد يختفي لأنّه مرهوب الجانب.

لماذا تنحاز بعض العناوين الدعائية إلى المركّبات الاسمية على حساب الأفعال والمركّبات الفعلية فيقال: "زيادة الأجور في مايو"، ولا يقال: "الحكومة تناقش زيادة الأجور" في مايو؟ لا بدّ أنّ "وراء الأكمة ما وراءها"، فلكلّ نصّ غاية وغايات، ولكلّ مؤلّف غرض وأغراض، والأسماء من طبعها الثبات والرسوخ، بينما الأفعال من طبعها التغيّر والتحوّل، ومن سمات الأسماء الاختزال، أمّا الأفعال فتبحث عن "فاعلين" و"مفعول بهم" أو "لأجلهم" أو "معهم"، وليس هذا مما يمكن التصريح به في كلّ حال. وليس معنى "مع العراق" كمعنى "على العراق"، شتّان. وليست دلالة ﴿**عن صلاتهم ساهون**﴾ كدلالة (في صلاتهم ساهون). لو كانت "في صلاتهم"، ما صعدت إلى السماء صلاة من معظم المصلّين، لكنّ الله بعباده رحيم.

لماذا تبدو أبيات درويش (فكّر بغيرك) التي وردت أعلاه في الحديث عن المفردات على ما هي عليه؟ لاحظنا أنّ رسالة القصيدة تكمن في "التأكيد" على "العلاقة" بالآخر وضرورة الإحساس "بغيرك" خصوصا إذا كان في حاجة إلى التعاطف. التأكيد يلزمه تكرار - تكرار تراكيب وتكرار مفردات وعبارات - والعلاقة الإنسانيّة المرجوّة تشير إليها علاقات دلالية، والآخر المختلف الجدير بالتعاطف نراه في الطباق مع المخاطب الذي يعيش حياة هانئة مستقرّة. هنا ينتهي بنا الكلام إلى أداة وثيقة الصلة من أدوات تحليل الخطاب وهي أداة النّظر في التأليف والصياغة.

## (٩) أداة النّظر في التأليف والصياغة

" ... *والمعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرَوي، والمدنيّ، وإنّما الشأنُ في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجَودَة السَّبك*".

(الجاحظ: الحيوان، نسخة موقع الورّاق، ص ٢١٩)

كيف تنتظم المعلومات والأفكار في جمل

وعبارات؟ ما العناصر التي تكتسب بحكم موقعها النحوي أهمية خاصّة في النّص أو الخطاب؟ ماذا يستفاد من النّظر في ترتيب الأفكار والعناصر في الوقوف على غايات النّص أو الخطاب؟ ما الموضوع وما المحمول في كلّ جملة وفي النّص إجمالا؟ ما المسند إليه وما المسند؟ تذكّر مطلع قصيدة روبرت فروست "Whose woods are these I think I know". لماذا انحرفت الجملة عن طبيعتها المألوفة I think I know whose woods are these؟ بعد أن تطالع القصيدة سوف تكتشف أنّ من بين موضوعاتها وأفكارها المهمّة فكرة "الملكية" أو "الحيازة" وحقوق أصحابها. لذلك كان أول ما يطالع القارئ في القصيدة ضمير ملكية.

في نصّ قصير لسعديّة مفرّح - "تغيب ... فأسرِج خيلَ ظنوني" - توتّر بين الحضور والغياب، بين الحركة والسكون، بين الظنّ واليقين. وفيه علاقة تأثير وتأثّر بين المخاطب الذي يغيب والمتكلمة التي تسرج خيل ظنونها إثر غيابه. وفي النّص استعارة بديعة هي الظنون بوصفها خيولاً - وفي الظنون ما في الخيول من جموح وقوّة وتحرّر وانطلاق، انطلاق قد يكون مدمّرًا أحيانًا. لا تكتفي الفاء في النص بالإشارة إلى الترتيب والتعقيب، بل تشتمل كذلك معنى السببية فسرج الخيول بعض نتائج الغياب. ولأنَّ العلاقة سببيّة؛ فلابُدَّ أنَّ الخيول سوف تنطلق وراء من غاب تحاول أن تكتشف أين مضى أو أين استقرّ. وبين الغياب والظنون علاقة دلالية أخرى هي فقدان اليقين: في حالة الغياب يصبح فقدان اليقين مطلقًا أو يكاد، وفي حالة الظنون يبقى نسبيًا. ليس في النّص يقين إلا على سبيل الاستنتاج والقياس: "تغيب فأسرج خيل ظنوني"؛ لا تغيب فلا أسرج خيل ظنوني.

## (١٠) أداة النّظر في تتابع فقرات النّص

"*ومن المجاز: زدت في كلامه أو شعره فقرة وهي فصل أو بيت شعر، وما أحسن فقر كلامه أي نكته وهي في الأصل حلي تصاغ على شكل فقر الظهر*"

(الزمخشري: أساس البلاغة، نسخة موقع الوراق، ص ٣٥٦).

تتصلّ بأداة النظر في التأليف والصياغة أداة النّظر في تتابع فقرات النّص الكبرى وتتابع مكوّنات الجمل.في تطبيق هذه الأداة يعمد المتلقّي إلى تقسيم النّص إلى فقرات أو أجزاء على أساس ما فيه من أفكار أو على غير ذلك من أسس. المهمّ هنا هو الاتّساق والمنهجيّة في التقطيع والتقسيم. ثم النّظر في دلالة هذه القسمة ودورها في توصيل رسالة النّص وتحقيق غاياته. من ذلك ما نجد في المعلّقات وشروحاتها ومقاطعها ودلالة تقطيعها - من وقوف على الأطلال، ثم رحلة ووصف طريق، ثم وصف دابّة، فوصف ظعائن، ثم مدح أو فخر أو هجاء أو غير ذلك. لكلّ جنس أدبيّ وخطابيّ سمات منها توزيع أفكاره وغاياته على أجزاء أو مقاطع، ولا بدّ أنّ يكون لانتهاك تلك السمة وإعادة النظر فيها غايات بلاغيّة جديدة.

في هذه الآيات من القرآن الكريم، سورة (الأنعام)، يستطيع المتلقّي أن يتنقّل بين مراحل الهداية واليقين في قصّة سيّدنا إبراهيم عليه السلام وأن يتعامل مع النصّ من وجهة نظر موضوعه أو أفكاره - من رفضه آلهة الآباء، إلى رؤيته كوكبا، ثم رؤيته القمر، ثم رؤيته الشمس، ثم وصوله إلى الحقيقة الكبرى. وبعد الهداية يأتي الصدام والمقارنة مع من ظلّوا على آلهتهم عاكفين: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً ۖ إِنِّي أَرَاكَ وَقَوْمَكَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ(٧٤) وَكَذَٰلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ (٧٥) فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا ۖ قَالَ هَٰذَا رَبِّي ۖ

فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ (٧٦) فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَٰذَا رَبِّي ۖ فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (٧٧) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَٰذَا رَبِّي هَٰذَا أَكْبَرُ ۖ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ (٧٨) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا ۖ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (٧٩) وَحَاجَّهُ قَوْمُهُ ۚ قَالَ أَتُحَاجُّونِّي فِي اللَّهِ وَقَدْ هَدَانِ ۚ وَلَا أَخَافُ مَا تُشْرِكُونَ بِهِ إِلَّا أَن يَشَاءَ رَبِّي شَيْئًا ۗ وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا ۗ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ (٨٠) وَكَيْفَ أَخَافُ مَا أَشْرَكْتُمْ وَلَا تَخَافُونَ أَنَّكُمْ أَشْرَكْتُم بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ عَلَيْكُمْ سُلْطَانًا ۚ فَأَيُّ الْفَرِيقَيْنِ أَحَقُّ بِالْأَمْنِ ۖ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ (٨١)﴾

ولا بأس بتناول النصّ على أساس الآيات وما فيها من أفكار، وكيف تتصل بما قبلها وما بعدها. لا بأس بتقطيع نصّ على أسس كميّة أو كيفية. المهم هو الاتّساق وتوضيح المبرّرات التي جرى على أساسها التقطيع.

## (١١) أداة رصد المنجزات

"نَجز ونَجَز الكلامُ: انقطع. ونَجَزَ الوعْدُ يَنْجُزُ نجْزاً: حَضَر، وقد يقال:: نَجِزَ. قال ابن السكيت: كأنَّ نَجِزَ فَنِيَ وانقضى، وكأنَّ نَجَزَ قَضَى حاجَتَه؛ وقد أَنْجَزَ الرعدَ ووَعْدٌ ناجزٌ ونجيزٌ وأَنْجَزتُه أَنا ونَجَزْتُ به. وإِنْجازُكَهُ: وفاؤُكَ به. ونَجَزَ هو أَي وَفَى به، وهو مثل قولك حضرت المائدة. ونَجَزَ الحاجةَ وأَنْجَزَها: قضاها. وأَنت على نَجز حاجتك ونُجْزها، بفتح النون وضمها، أَي على شَرَف من قضائها... ونَجَزَت الحاجةُ إِذا قُضيت، وإِنْجازُكَها: قضاؤُها. ونَجَزَ حاجَتَه يَنْجُزها، بالضم، نَجْزاً: قضاها، ونَجَزَ الوعدُ. ويقال:: أَنْجَزَ حُرٌّ ما وَعَد. ابن السكيت: نَجِزَ فَنِيَ، ونَجَزَ قضى حاجته. قال أَبو المقدام السلمي: أَنْجزَ عليه وأَوْجَزَ عليه وأَجْهَدَ"

(ابن منظور: لسان العرب).

ما الذي يحدث في النّصّ؟ ما الذي تنجز الشخصيّة أو الشخصيّات في الخطاب؟ زواج، أو نجاح في دراسة، أو سفر، أو جصول على عمل، أو اختراع، أو استقالة، أو انتصار، أو عودة، أو غير ذلك. هذا بعض ما قد تجد في نصّ. ليست الأفعال وحدها هي المهمّة هنا، بل من يمنح تلك الأفعال مشروعيتها ويحدّد أشراطها، فالزواج يمرّ بمؤسسة دينية وعادات وأعراف اجتماعية واعتبارات ماديّة، والنجاح في دراسة يمرّ عبر قوانين ولوائح المؤسسة التعليميّة وسمات التعليم والمعلّمين والمتعلمين في مجتمع من المجتمعات، والسفر يخضع لاعتبارات قانونيّة وسياسية وماليّة وإنسانيّة وتأشيرات وجوازات سفر وما إليها، والحصول على عمل قد يخضع للكفاءة وقد يخضع للثقّة والعلاقات وقد يمرّ بمراحل معلومة ومعلنة وقد لا يمرّ، وهكذا. هنا لا بدّ من العودة إلى أداة الأفعال لا الأقوال فليس كلّ فعل مقبول بغضّ الطرف عن فاعله. تصوّر متّهما في قفص في محكمة يعلن على الملأ: "حكمت على المحامي بالسجن عشر سنوات مع الشغل والنفاذ"، هل يكون لكلامه من وقع أو لحكمه من عواقب إلّا السخرية منه ومعاقبته بما يليق؟ ويتباين النّاس في تقييمهم ما يقع حولهم لأسباب تتعلّق بذواتهم وتحيّزاتهم وبموضوع التقييم والظروف التي تحيط به.

في نهاية قصّة (النافذة) لـ أمين صالح يرد تقييم السيّد محاولات الخادمة الغنائيّة البريئة في قوله: "تنبحين كالكلبة". هكذا سمع السيّد غناء الخادمة التي لا يراها أكثر من آلة تعمل وجسد متاح للمتعة المجانيّة. احتمالات ثلاثة أقربها إلى المنطق من خلال بقيّة القصّة هو الاحتمال الثالث:(١) قد يكون صوتها قبيحا حقّا (موضوع التقييم). (٢) وقد يكون السيّد في ظروف نفسيّة أو اجتماعيّة سيئة (السياق). (٣) وقد يكون السبب احتقاره الخادمة على العموم (تحيّزات المتلقّي).

وهذا حوار شيّق بين الجاحظ وقارئ مفترض يردّ فيه الجاحظ عن نفسه تهمة مفترضة تتصل بالمزح والفكاهة التي ترد في كتاب غاياته "الموعظة والتعريف والتفقيه والتنبيه": "وهذا كتابٌ موعظةً وتعريفٍ وتفقُّه وتنبيه، وأراكَ قد عبتَه قبل أن تقفَ على حُدُوده، وتتفكّرَ في فصوله، وتَعتبرَ آخرَه بأوله، ومَصَادرَه بموارده، وقد غلّطَك فيه بعضُ ما رأيتَ في أثنائه من مزحٍ لا تعرف معناه، ومن بَطالة لم تطّلعْ على غَورها؛ ولم تدر لم اجتُلبت، ولا لأيِّ علّة تُكُلِّفت، وأيّ شيءٍ أُريد بها، ولأَيِّ جدٍّ احتُمل ذلك الهزل، ولأيِّ رياضةٍ تُجُشِّمتْ تلك البَطَالة؛ ولَم تَدْر أَنَّ المزاحَ جدٌّ إذا اجتُلبَ ليكون علّةً للجدّ، وأَنَّ البَطالة وَقارٌ ورَزانة، إذا تُكُلِّفتَ لتلك العاقبة، ولَمّا قال الخليلُ ابن أحمد: لا يصل أحدٌ من علم النحو إلى ما يحتاجُ إليه، حتّى يتعلّم ما لا يحتاج إليه، قال أبو شمر: إذا كان لا يُتوصّل إلى ما يحتاج إليه إلاّ بما لا يحتاج إليه، فقد صار ما لا يُحتاج إليه يُحتاج إليه، وذلك مثل كتابنا هذا؛ لأنّه إن حَمَلْنَا جميعَ من يتكلّف قراءة هذا الكتاب على مُرِّ الحق، وصُعوبة الجدّ، وثقل المئونة، وحِلية الوقار، لم يصبر عليه مع طوله إلاّ من تجرّدَ للعلم، وفهم معناه، وذاق من ثمرته،واستشعر قلبه من عزّه، ونال سروره على حسب ما يُورث الطولُ من الكدّ، والكثرةُ من السآمة... "(الجاحظ: الحيوان، موقع الورّاق، ص ١٢).

## (١٢) أداة اكتشاف الهويّة

"أنـــا لغتـــي"

(محمود درويش)

من الذي يفعل ويتكلّم في النّص وما، هويته - هويّته الدينية (مسلم أو مسيحي أو غير ذلك) والعرقيّة (عربي أو آسيوي أو إفريقي أو غير ذلك)، والسياسية (محافظ أو ليبرالي أو غير ذلك)، والمهنيّة (طبيب أو معلّم أو مهندس أو عالم أو عامل أو غير ذلك)، والاجتماعيّة (الحضر والريف والبدو والطبقات الاجتماعيّة). هويّتك هي "من أنت" و"إلي أيّ البلاد تنتمي"، و"ما تعمل"، و"ما تملك"، و"كيف تبدو"، و"أي لغة تتكلّم أو تكتب"، و"كيف تتكلّم وتتصرّف" و"كيف يراك الآخرون"، و"فيم تعتقد".

- السنّ: ليس الأطفال كالمراهقين ولا كالبالغين، لا في لغتهم ولا في تصرفاتهم. لكلّ سنّ لغته التي تنسجم مع ثقافته وتوجّهاته، وحين يقع الارتباك في التطابق بين اللغة والفئة العمرية التي ينتمي إليها صاحبها - حين يتكلّم الصغار كلام الكبار وحين يتكلّم الكبار كلام الصغار - لا بدّ من البحث وراء الغايات البلاغيّة والنصيّة لهذا الارتباك.
- النوع: كلام الرجال ليس ككلام النساء، ولا كلام الأولاد ككلام البنات وانشغالات الإناث في استعمال اللغة ليست كانشغالات الذكور. قد تتقاطع اللغتان لأسباب تتعلّق بغايات النصّ وقد يلحّ المؤلّف على إظهار الفروق بينهما لأسباب أخرى. على أنّ الانشغال بالنوع كثيرا ما يتجاوز الإشارة إلى متكلّم أو متكلّمة إلى البحث عن خطاب ذكوري أو خطاب أنثوي أو نسائي في النّص. يتشكّل الخطاب من أفعال وأقوال - وأفعال تقوم مقام الأقوال وأقوال تقوم مقام الأفعال - وتصوّرات عن العالم، منها تصوّرات عن المرأة والرجل أو الأنثى والذكر، أداورهما وعلاقتهما المتبادلة والتوتر فيما بينهما.
- الوظيفة: لكل مهنة لغتها و"سيمها" ومفرداتها وأساليبها وأهل كلّ مهنة قد يستخدمون اللغة لإقصاء من لا ينتمون إلى المهنة أو للتأكيد على تفرّد المهنة وخصوصيتها. وقد يستخدمون اللغة لغايات عمليّة لا يقصد بها الإحسان إلى أنفسهم أو الإساءة إلى غيرهم. طبيبان يناقشان حالة مريض ويتكلمان باللغة الإنجليزية وفي كلامهما كثير من المصطلحات الطبيّة. مشهد مألوف لا يقصد به الإساءة إلى المريض الذي لا يعرف الإنجليزية، بل قد يقصد به تجنيبه سماع ما لا يروقه من أخبار عن حالته الصحيّة، وقد يكون محض عادة أو ضرورة

طبيّة. وقد يقع اختلاط بين لغات مهن مختلفة لأغراض فكاهيّة، فترى الطبيب يتكلّم لغة جزّار أو المدرّس يتكلّم لغة تاجر وهكذا. "واعلم أن بني الإنسان ... متفاوتو الدرجات تفاوُتًا بعيدًا جدًا، وذلك أن من الناس من لا يفهم إلاّ لغةً واحدة، ولا يعرف أيضًا من معني تلك اللغة، من الأشياء والألفاظ والأقاويل، إلاّ شيئًا قليلاً. ومن الناس من يفهم عِدّة لغات ويُحسن أن يقرأ عدّة كتابات، ويفهم من كلّ لغة أسماء وألفاظًا وأقاويل كثيرة، ويفهم معاني دقيقة، ما لا يفهم غيره من الناس". (رسائل إخوان الصفا، نسخة موقع الوراق، ص ٥٤٤)

- التعليم: ليس كلام المثقفين ككلام المستنيرين المتعلّمين، ولا ككلام الأميين الذين لا يحسنون القراءة والكتابة. في كثير من النصوص إشارات لغويّة إلى فروق في المستوى التعليمي، من المفردات إلى التراكيب والأساليب والإحالات والاقتباسات، وقد يكون التعليم أو غيابه موضوعا للصراع في الخطاب. ولا بدّ أن المستوى التعليمي في نصّ سردي يرتبط بمجموعة أخرى من العلامات غير اللغويّة منها الملبس والسلوك والأماكن والبيئة المحيطة والممتلكات وغير ذلك. صورة "النظّارة"، والحُلّة والكتب التي يحملها المتعلّمون "بتوع المدارس" مشهورة في الأفلام القديمة في السينما المصريّة.
- الخلفيّة الاجتماعيّة: من محددات الهويّة وأركانها الطبقة الاجتماعيّة ولها أبعاد تاريخيّة واقتصاديّة وجغرافيّة - بين بدو وحضر، وصعيد وبحري، بين أغنياء وفقراء وبينهما درجات وسطى، وسود وبيض، و"براهمة" و"كشترية" و"ويش" و"شودرا" - الطبقة الأولى خلقت من وجه الإله، والأخيرة من قدميه كما يعتقد أهل الهند. لا يكاد نص سردي يخلو من أثر أو آثار للفروق الاجتماعية من (ردّ قلبي) إلى (دعاء الكروان) إلى قصّة (النافذة) التي ترد إشارة إليها في غير هذا الموضع، وغيرها من نصوص روائيّة. ولا بدّ أن يكون من انشغالات تحليل الخطاب السردي الوقوف على العلاقة بين الخطاب والمجتمع - كيف تشير الاختيارات اللغوية وغير اللغويّة في الخطاب إلى علاقات اجتماعية خارج الخطاب.
- الديانة: من المفردات والتعابير في كلّ لغة ما يشير بلا مواربة إلى ديانة مستخدميها ومنها ما ينسحب على مختلف الديانات ولا يشير إلى هوية مستخدميها الدينية أو المذهبيّة. قد تسمع في اللغة العربية "والمسيح الحيّ" وقد تسمع "يا حسين". عندها تكتشف هويّة المتكلّم الدينيّة أو المذهبيّة. في بعض النصوص يبرز الدين موضوعا ومدار انشغال ويرتبط بذلك بروز فروق لغويّة تشير إلى الديانة كما نجد في رواية (خالتي صفيّة والدير) لـ بهاء طاهر وفي عنوانها إشارة لافتة إلى علاقة بين ديانتين هما الإسلام والمسيحيّة.
- العرق والجنسيّة: لا بدّ أنّ قدرا كبيرا من الخطاب يتشكّل من خلال الانتماء العرقي أو القومي أو كليهما معا. ولا بدّ أنّ قدرا كبيرا من الهويّة العرقيّة والقومية أو كليهما معا يتشكّل من خلال الخطاب، خصوصا السرد والرواية. قدر كبير من خطاب الكتّاب الأمريكيين يتشكّل من الانتماء إلى الجانب الأسود من الفردوس الأرضي الموعود.
- التوجّه السياسي: في لحظات الارتباك السياسي والفتن والصراعات وفي حالات الاستقطاب التي عاينها العالم العربي في السنوات الأخيرة، تبرز الهويّة السياسية. ولا بدّ أن نلاحظ اشتباك الهويّة السياسية بعوامل اقتصاديّة ودينيّة - فهذا "ناصري"، وهذا "اشتراكي"، وهذا "رأسمالي"، وذلك "ليبرالي"، وتلك "علمانيّة"، وغيرها "ديمقراطية"، وغيرها "جمهوريّة"، أو "ملكيّة"، أو "إقطاعيّة"، أو "برجوازيّة".

• الحالة الاجتماعيّة: عزب/ عزباء أو متزوّج/ متزوّجة أو أرمل/ أرملة أو مطلّق/ مطلّقة، أو في علاقة مغلقة أو مفتوحة، معلنة أو سريّة. في كلّ ثقافة تصوّرات عن هذه الحالات وعن أصحابها تظهر أصداؤها في الخطاب الذي تنتجه هذه الثقافة، من ذلك، صورة المطلّقة في مجتمعها.

قد تعاني الشخصيّة في النص تمزّقا بين انتماءات وهويّات متباينة متصارعة وقد تفقد هويّاتها: هكذا تكلّم الصاغ محمود في (واحة الغروب) لـ بهاء طاهر: "المشكلة هي أنت بالضبط يا حضرة الصاغ، لا ينفع في هذه الدنيا أن تكون نصف طيّب ونصف شرير، نصف وطني ونصف خائن، نصف شجاع ونصف جبان، نصف مؤمن ونصف عاشق، دائما في منتصف شيء ما". وقد سلف أنّ جزءًا مهمًّا من هويّة المشاركين في الخطاب أو النّص تبلوره علاقاتهم بالآخرين - كيف يرون الآخرين وكيف يرونهم؟ وفي مفردة الهويّة تذكير بجانب من جوانب النّفس أو الذات الثلاثة في التحليل النفسي - "أنا" و"الأنا العليا" و"هو" - فيما يشير إلى أهميّة الآخرين في تشكيل الهويّة والتعرّف إليها.

ماذا نقرأ في عنوان هذا الكتاب للراحلة رضوى عاشور: "الرحلة: أيام طالبة مصريّة في أمريكا"؟ نقرأ أنّ المتكلّمة أنثى وأنّها في مرحلة ما بعد الدراسة الجامعية الأولى وأنّها مصريّة وأنّها متعلّمة تعليما عاليا، فهي في بعثة إلى الولايات المتّحدة. ونتوقّع أن يحدث توتّر بين هويّتين وثقافتين. هذا ما نجد في أربع كلمات وحرف جرّ. على أنّ الهوية لا تستكشف من خلال اللغة وحدها، بل من خلال مجموعة متجانسة أو متنافرة من العلامات منها الملبس والسلوك والملامح والطقوس والشعائر والأماكن وغيرها. وليست الهويّة مفهوما ثابتا لا يتغيّر ولا هي مفهوم يسبح في فراغ.

وقد تسمع من يصرّ على تفرّده ورفضه التصنيف والاختزال والتنميط ويطلب منك أن تراه هو كما هو لا كما تفرض عليه ثوابت هويّته وثقافته: من فضلك لا تصنّفني على أساس وزني أو طولي أو ملامحي (فقد تكون حالات عارضة مردّها إلى المرض أو ضغوط الحياة)، ولا الطبقة الاجتماعية التي أنتمي إليها (فقد يكون انتمائي إليها ميراثا لا صلة لي فيه)، ولا على أساس مهنتي (فما يمنع الطبيب أن يكتب الشعر وما يمنع المحامي أن يكون خبيرا في العناية بالنباتات؟)، ولا نوعي (الذكورة والأنوثة مفهومان بيولوجيان لا يفرضان سلوكا ولا أخلاقا)، ولا انتمائي العرقي، ولا جنسيتي (فليس كل أهل بريطانيا يتصفون بالبرود ولا كل نساء باريس عاهرات)، ولا سنّي، ولا ديانتي، ولا تعليمي، ولا دائرة أصدقائي، ولا أسلوب حياتي، ولا مقدار ما أدّخر أو أكسب من المال، ولا نوعية ملابسي، ولا الكتب التي أقرأ، ولا أين أتسوّق، ولا كيف أرتب الأشياء في بيتي، ولا ما أشاهد من برامج تليفزيونية، ولا كيف أقضي أوقات فراغي، ولا ما أمارس من أنشطة رياضيّة، ولا نوع سيارتي، ولا الموسيقى التي أفضلّ الاستماع إليها، ولا المأكولات والمشروبات التي أحبّها، ولا ما أرتاد من أماكن، ولا كيف أقضي عطلتي الموسميّة، ولا طريقة كلامي أو لهجتي أو لكنتي (فليس كل من يحسن لكنة القاهريين قاهري السلوك)، ولا ما أقول، ولا ما أفعل، ولا ما أعتقد. أنا أنا من غير صفات تحدّدني أو تقيّدني. (بتصرّف وتفسير من كتاب كن براون: الثقافة والهويّة، ٢٠١٣، وقد أسقطت عن عمد محددا مهمّا من محددات الهويّة يتناوله أهل الغرب اليوم من غير حرج هو "الميل الجنسي" - "طبيعي" أو "مثلي" أو مزيج بينهما. وفي التراث العربي كلام عن اللواطة والغلمان والسحاق والمخنثين)

## (١٣) أداة اكتشاف العلاقات

"... *لماذا سادة وعبيد بين متضادين من المفترض أن الطبيعة أوجدتهما هكذا ليتكاملا، لا ليسود أحدهما الآخر .. ما الحكمة فى هذا والحياة تعبث بالاثنين معًا وتكيد لهما بالتساوى فى امتحان وجودى لا ذرة فيه للانحياز لأىّ منهما؟*"

(فوزية رشيد: القلق السرى، ص ٢٩)

لا يخلو نصّ أو خطاب من علاقات - علاقات بين بشر أو بين بشر وكائنات وموجودات وعلاقات بين أفكار، غير أنّ العلاقات بين البشر هي التي تترك أثرها على اللغة والحوار: عالم ومتعلّم، طبيب ومريض، والد وولده، أمّ وابنتها، زوج وزوجة، حاكم ومحكوم، صديق وصديق، زميل وزميل، غربيّ وشرقيّ، خادم وسيّد، مستخدم ومستخدَم، مستعمِر ومستعمَر، إلى غير ذلك من أَدوار. في الغالب تكوَن للشخصيّة في النّص أدوار عدّة وسوف تجد أثر ذلك في اللغة - لغة الكلمات ولغة الجسد والحركات - فالحاكم قد تتغيّر لغته حين يخلع رداء الحكم ويرتدي رداء الزوج، والشيخ الوقور قد يتخلّى عن وقاره حين ينزل من على المنبر ليلعب دور الوالد أو الجدّ.

ويجدر أن نلاحظ كذلك العلاقة بين مؤلّف النّص والمتلقّي المفترض. كيف يرى المؤلّف المتلقّي وأي مكان ومكانة يريد له أن يكون فيه وفيها: في مقام المتعلّم أو المحاور أو الخصم العنيد أو المأمور أو المنصوح أو النديم المؤانس أو الباحث عن المتعة، كذا ينبغي أن ننظر في العلاقة بين مؤلّف النّص وما فيه من شخصيّات: هل يتكلّم أحد بلسانه في النّص؟ وهل المؤلّف هو المتكلّم في النّص؟ سوف نعود هنا لنؤكّد على أنّ المؤلّف ليس هو بالضرورة الأنا المتكلّمة في النّص، فليس كلّ من كتب قصّة حبّ وقع فيها.

فلنطالع الآن قصّة قصيرة العلاقة المحوريّة فيها هي علاقة سيّد مع خادمة: "ويأمرها السيد بأن تكنس الغرفة مرة أخرى فتحتج صامتة لأنّ الغرفة نظيفة ولأنّ هذا مجرّد عذر لكي يتطلع إلى جسمها الجميل. تفتح النافذة، بعد أن يخرج السيد، تصافح الهواء الذي يستقبلها بضحكة عذبة. تطيرين؟'أطير. يأخذها إلى مكان تزهو فيه الألوان وتومض تحدث انعكاسات في الجدول حيث الماء نقي وشفاف. النساء تستحمّ والرجال يقطفون ثمار الأشجار والأطفال يمرحون على العشب. تسأل طفلا: 'تلهو منذ وقت طويل ألا تشعر بجوع؟' يضحك الطفل: عم تتحدّثين؟ فتقول له: سوف تمرض إذا لم تأكل. يهزّ الطفل رأسه: 'لست جائعا ولم أمرض قطّ. تقول: 'ولكن الموت. يضحك عاليا. تسأله: 'لماذا تفتح فكيك هكذا وتطلق هذا الصوت الغريب؟' يجيبها بدهشة: أنا أضحك. ثم يجري بعيدا عنها. تحاول أن تفعل مثله. تفتح فكيها وتدفع صوتا ممزقا من صدرها. ماذا تفعلين؟ تغلق النافذة بسرعة. كان السيد يتأمّل ظهرها. تنبحين كالكلبة. (أمين صالح: النافذة، ١٩٧٥)

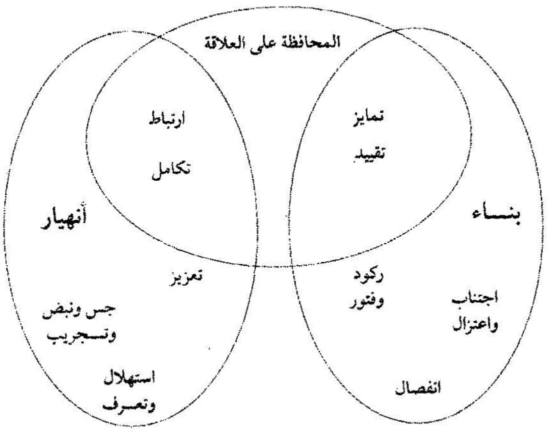
من الممكن تقسيم العلاقات الإنسانيّة إلى:

- الصداقة أو العداوة أو "العداقة" (أصدقاء أو أعداء أو "أعدقاء"). وتنقسم الصداقة على أساس النوع إلى:
- صداقة بين ذكر وذكر.
- صداقة بين ذكر وأنثى، وفيها مكامن أخطار والتباس وتباين من ثقافة إلى أخرى ومن زمن إلى زمن.
- صداقة بين أنثى وأنثى.
- علاقات الحبّ: أوله انجذاب، فوقوع فيه، فنمو، فدوام واستمرار. أو كما أنشد شوقي: "نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء". أركان الحبّ ثلاثة هي: الألفة والرغبة والالتزام. ومن الحبّ ما لا يشتمل رغبة جسديّة ويقال: له في الغرب الحبّ "الأفلاطوني" وفي الثقافة العربية الحبّ "العذري".

- علاقات الزواج والأسرة والقربى التي تنشأ منهما أو تتصل بهما. من ذلك علاقة الآباء بالأبناء والبنات وعلاقة الأزواج والأصهار والأجداد والأحفاد وما إليها.
- علاقات الجيرة - الجيران وأهل الحيّ أو المنطقة أو الجيرة أو الحارة أو الشارع.
- علاقات العمل، وفيه علاقات بين :
  - مستخدم وموظّف، مرؤوس ورئيس - علاقة الخادمة وسيّدها في قصّة (النافذة). ومن ذلك علاقة الموظّف الثري بخادمتيه الشقيقتين في (دعاء الكروان) يغرر بالأولى ثم يقع في غرام الثانية التي ذهبت إليه تنتقم لأختها.
  - شركاء - متّفقون أو متشاكسون أو بين ذلك.
  - "زبون" أو "عميل" وصاحب عمل أو تجارة أو حرفي - مع ضرورة الانتباه إلى أنّ الأدوار تتبدّل وتتغيّر فتتغيّر معها طبيعة العلاقة كما في ثلاثيّة نجيب محفوظ حيث نرى السيّد أحمد عبد الجوّاد تاجرا في النهار عاشقا في الليل. وقد تجور علاقة الليل على علاقة النهار فتشتري الحبيبة من غير أن تدفع ويصبح ما اشترت "بضاعة أتلفها الهوى".
  - وكيل وموكّل - في المحاماة وأعمال المقاولات وما إليها.
  - مالك ومستأجر - وقد تتطوّر العلاقة إلى حبّ أو مصاهرة أو عشق كما حدث بين شفاعات والشاب الريفي البريء في (شباب امرأة).

هذا بالإضافة إلى العلاقات العابرة الطارئة التي تنشأ في وسائل المواصلات والمحافل والتظاهرات والتجمّعات، ومنها ما قد يتطوّر إلى علاقة ممتدّة ومنها ما لا يتطوّر. ويحسن أن تنقسم العلاقات اليوم مع تطوّر مواقع التواصل الاجتماعي إلى علاقات واقعيّة وعلاقات افتراضيّة وعلاقات تجمع بين الواقع والعالم الافتراضي.

في تحليل نصّ سردي يحسن أن نتعقّب ما فيه من علاقات، كيف تنشأ؟ وعلى أي أساس تنشأ؟ وكيف تتطوّر وإلى أين تنتهي؟ فيما يلي تصوّر نظري لبناء علاقة وانهدامها أو هدمها يمكن أن يكون دليلا وتبسيطا مفيدا. على أنّ الحذر واجب، فالعلاقات الإنسانيّة لا تخضع للقوانين الرياضيّة ولا يمكن اختزالها في معادلة رياضيّة أو كيميائيّة، وكلّ علاقة لها خصوصيّتها. في الشكل - وهو ترجمة إطار نظري طرحه مارك ناب Knapp - مراحل خمس لنشأة العلاقات المختلفة وتطوّرها ثم مراحل خمس أخرى لانهيارها.




في البدء يكون اللقاء والتعارّف. قد يجد الطرفان أو أحدهما في الآخر ما يلفت النظر وقد يسعى إلى تطوير العلاقة فيكون التجريب وجسّ النبض للتحقّق من التوافق والانسجام، بالسؤال عن الهوايات والأفكار وتفاصيل الحياة اليوميّة. (وعندنا عادات خاصّة قد تنتهي إلى عواقب وخيمة، منها السؤال عن الحالة الاجتماعيّة من أول وهلة ومن غير سابق إنذار). وقد لا يجد الطرفان شيئا يحرّضهما على تطوير العلاقة فتنتهي حيث بدأت. إذا انتهت مرحلة جسّ النبض إلى قبول وانسجام تطوّرت العلاقة وقويت، ومن علامات قوّتها في هذه المرحلة "الفضفضة" والبوح وتبادل الحكايات الخاصّة

والأسرار. قد يكون من عواقب البوح انكشاف أمر أحد الطرفين أو التحقّق من قلّة صدقه وقلّة جدارته بالثقة فتقف العلاقة عند هذا الحد. (تحكين حكاية لصديقتك فتجدينها بعد ساعات على ألسنة الجميع). قد يمرّ الطرفان من هذه المرحلة بسلام فيحدث التكامل، ومن علاماته البقاء معا لفترات طويلة حتّى تصبح العلاقة ظاهرة يراها المحيطون جميعا. ثم يكون الارتباط "الرسمي" بالزواج أو الشراكة أو التعاقد. هذا تصوّر فيه كما سلف كثير من التبسيط المخلّ فقد يقع الارتباط من غير كل هذه المقدمات وقد يحدث الحبّ "من أول نظرة". ومن الناس من يثق في الآخرين من غير جهد ولا تجريب، فينتقل من التعارف إلى البوح والفضفضة من غير تمهيد. ومنهم من يطيل التجريب والتمهيد ويصعب أن يمنح أحدا ثقته، وقد ينعقد الزواج من غير مرور بكل ما سبق من مراحل إلاّ بعض التعارف الأسري الاجتماعي، وقد تنعقد شراكة من غير ما يكفي من تمهيد.

قد تبقى العلاقة ثابتة مستقرّة بعد أن حدث الارتباط فترة تطول أو تقصر. وقد يقع الشقاق والخلاف ويتذكّر كلّ طرف نفسه ويدافع عنها فتختفي "نحن" و"بيتنا" و"حياتنا" وتظهر "أنا" و"أنت" و"حياتي" و"حياتك" و"أنت فعلت كذا" "لا بل أنت فعلت كذا وكذا". قد ينتهي الشقاق إلى تقليص فترات الحوار والابتعاد عن الكلام في الأمور الشخصيّة ويقتصر على الكلام عن العمل أو أمور "العيال" أو الشئون العامة. وقد تطول الفترة فتنتهي إلى حالة من الركود والفتور تبرد فيها المشاعر وتسيطر على الطرفين حالة من اللامبالاة. وقد تتفاقم المسألة فتنتهي إلى الاجتناب والاعتزال فيبتعد كل طرف عن الأماكن التي يتواجد فيها الطرف الثاني. ثم يقع الانفصال المعلن الصريح. قد تبقى الحياة راكدة فاترة مملّة من غير انفصال معلن أو صريح، حماية "للعيال"، أو حفاظا على السمعة والشكل الاجتماعي أو حفاظا على مصالح ماديّة مشتركة. وقد يعاود الطرفان المكاشفة والمصارحة والبوح وتعود العلاقة لتتطوّر من جديد.

معظم ما يقع من تطوّر أو انهيار في علاقات البشر تشير إليه اللغة وتعابير الجسد. لاحظ مثلا الانتقال من المناداة باللقب وحده ثم بالاسم مسبوقا باللقب ثم بالاسم وحده ثم باسم تودّد و"دلع". لاحظ ما يصاحب ذلك من قرب جسدي وفكاهة ومزاح. في لحظات التوتّر تعود الألقاب ويعود النفور ويعود التحفّظ والجديّة.

## (١٤) أداة اكتشاف وجهة النّظر

*"أيها القارئ!*

*هذه مقالات مختلفة في مواضيع شتى كُتبَت في أوقات متفاوتة، وفي ظروف وأحوال لا علم لك بها ولا خبر على الأرجح. وقد جُمعَت الآن وطُبعَت وهي تُباع المجموعة منها بعشرة قروش لا أكثر! ولست أدّعي لنفسي فيها شيئا من العمق أو الابتكار أو السداد، ولا أنا أزعمها ستحدث انقلابا فكريا في مصر أو فيما هو دونها، ولكني أقسم أنك تشتري عصارة عقلي وإن كان فجًّا، وثمرة اطلاعي وهو واسع، ومجهود أعصابي وهي سقيمة، بأبخس الأثمان! وتعال نتحاسب! ... وفي الكتاب عيب هو الوضوح فاعرفه! وستقرؤه بلا نصب، وتفهمه بلا عناء ثم يُخيّل إليك من أجل ذلك أنّك كنت تعرف هذا من قبل و أنّك لم تزد به علما! فرجائي إليك أن توقن من الآن أنّ الأمر ليس كذلك وأنّ الحال على نقيض ذلك"* (إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، المقدمة، ١٩٢٤، القاهرة: طبعة مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص ص ٣-٤).

في كلّ نصّ وجهة نظر أو وجهات نظر وموقف وتوجّه - من الدعوة إلى الرأسمالية أو إلى عقيدة دينيّة، إلى تفضيل اللون الأخضر على الأزرق، ومن الكلام عن الحريّة والعدالة الاجتماعيّة، إلى كراهية النوم في الظهيرة، أو تفضيل القهوة على الشاي، كلّها وجهات

نظر ومواقف تصلنا عبر اللغة والحوار والوصف والتعليقات الشارحة. على أي جانب يقف المؤلّف، ومع أي طرف ينحاز؟ أم تراه لا ينحاز إلى جهة أو طرف؟ أين يقف من يكتب خاطرة عن الدستور؟ أم تراه لا ينتمي؟ وكيف تجيب عن هذه التساؤلات؟ نقطة الانطلاق هي اليقين بأنّ الإنسان كائن بفطرته منحاز، غير أنّ انحيازاته قد تكون خفيّة أو متغيّرة، وقد تكون أنانيّة أو فئويّة ضيّقة وقد تكون إنسانيّة جامعة. على سبيل المثل، أين كان يقف شكسبير وهو يكتب مسرحية (هاملت)؟ وأين تجد بهاء طاهر في (خالتي صفيّة والدّير)؟

في تناول وجهة النظر لا مفرّ من تحليل الإشارة التي ورد تفصيلها فيما سبق. هذه قصة ومضة لـ جمال الجزيري عنوانها (هناك): سألها بعفوية: "من أين أنت؟" تلعْثَمَتْ. ردَّتْ بحياد: "من هُنَا"، وعيناها تشردانِ بعيدًا. عنوان الومضة "هنَاك" يحيل إلى مكان بعيد - بعيد من نقطة الحدث، من حيث الغائب الذي يشير إليه الضمير المستتر "هو" والغائبة التي يشير إليها الضمير المتّصل "ها" في "سألها" وتاء التأنيث في "تلعثمت" و"ردّت" والضمير المتّصل "ها" في "عيناها". وقد يكون بعيدا منك وأنت تقرأ فيشير إلى حيث يقع الحدث/ الحوار. إجابتها لم تكن عفوية كما كان سؤاله فقد تلعثمت قبل أن تجيب. إجابتها في ظاهرها بسيطة شافية كافية - "من هنا". من المفترض أن يفهم السائل أنّ المسئولة تنتمي إلى المكان الذي يقع فيه الحوار، من النقطة التي جمعته بها. غير أنّ لغة الجسد وتعبير العينين يربك حساباته وحسابات القارئ. كيف يمكن أن تتصالح اللغتان لغة الحروف والكلمات ولغة العينين؟ هل تريد أن تقول "أنا من هنا حقّا لكنّني أتطلّع إلى هناك. لا أنتمي إلى هنا بل إلى مكان بعيد"؟ أم تريد أن تقول "أنا حقّا من هناك، من مكان بعيد، غير أنّه منّي قريب - فتشير إليه وكأنّها تعيش فيه "هنا"؟ لا بأس بأيّ من التفسيرين ولعلّ بلاغة الومضة تكمن في بقاء الإشارة عالقة بين "هنا" و"هناك"، بين مكان ينتمي إليه الجسد ومكان يهفو إليه القلب والروح. هل تحقّق أمنياتك الكبرى من غير أن تنظر إلى أمنيات الآخرين؟ أم تكتفي بأمنيات صغيرة تتحقّق معها أمنيات كثير من الآخرين؟

الكلام عن وجهة النظر حقل ألغام لا مناص من اقتحامه، ففي الثقافة العربية عادات قرائيّة قبيحة يتطابق فيها المؤلّف مع المتكلّم في النص تطابقا يعرّض الأول لكثير من الاتّهامات والظنون وقد يضعه تحت طائلة الرقابة والقانون. ليست الذات التي في نص شعري هي بالضرورة ذات الشاعر ولا هي ذات واحدة لا تتغيّر ولا تتشظّى من أول النص إلى آخره. وفي كثير من النصوص التفات يؤدّي دوره في دفع الملالة والسأم، ويؤدّي أدوارا أخرى منها تحويل بؤرة السرد وتمكين السارد من التنقّل من مقام المتكلّم المنفرد إلى مقام المخاطب بكسر الطاء ومقام المتأمّل بكسر الميم. يسمح الالتفات كذلك للسارد أن يعلن عن مقاصده وأن يوجّه وعي المتلقّي إلى حيث يريد. وبينما يوجّه المتلقّي، تتبدّى هويّته وفاعليّته لا بوصفه شخصيّة تسعى على أرض الواقع فحسب، بل كذلك بصفته سارد "يقدّر في السرد"، ويصل الأحداث بعضها ببعض، ويعيد ترتيبها، ويلفت إلى مواطن الدلالة فيها، ويشارك في بلورة شروط تلقّيها.

## (١٥) أداة إعادة اكتشاف السياق

*تطريزُ ثوبك صامتٌ...ويقولُ*
*الأخضرُ المبحوحُ نايٌ ناعمٌ*
*مسُّته كفُّ الريح والرَّاعي*
*وأزرقُه دفوفٌ حولها شُعلٌ وأحمرُه طبولُ*
*ومنمنماتُ رسومِه همسٌ وإصغاءٌ*
*وغامقُها به نعَسٌ*
*وفاتحُها له نفَسٌ وفارجُها خجولُ*

(مريد البرغوثي: رنّة الإبرة)

فيما سبق من أدوات تحليل الخطاب إشارات إلى سياق النصّ - زمانه ومكانه وما فيه من شخوص وما بينها من علاقات وغير ذلك. ليس هذا كل ما يقال: عن السياق أو المقام. تقول العرب لكلّ مقام مقال، فهل يبقى المقال حين يختلف المقام؟

لا بدّ أنّ في كلّ نصّ ما يعين القارئ على تصوّر سياقه والجنس أو النوع الذي ينتمي إليه. السؤال المهم بعد اكتشاف ملامح السياق ونوع النّص أو جنسه هو ما يبقى، وما يختفي أو يتبدّل من الشروط المتعارف عليه من قبل لهذا الجنس أو النوع من الخطاب - ماذا يبقى في القصيدة من شروط القصيدة - من إيقاع وتقفية وتصوير واستعارة وغموض - وماذا يبقى في السّرد من أركان السرد، نحو المكان والزمان والأحداث والشخصيّات والحبكة وتعاقب الأحداث ومفاصل السّرد، وغير ذلك.

وحين ينتهك النّص تقاليد النوع الذي ينتمي إليه، ما تفسير هذا الانتهاك وما غاياته البلاغيّة والتواصليّة؟ وحين يخرج النّص "عن النّص"، ما تفسير هذا الخروج ومبرراته؟

"*الأصدقاء الأحبّة ألف الحمد لله ... بألف خير الآن ... ممتنة لكم ولمحبّتكم، لا أراكم الله مكروها ... غابات محبّة لقلوبكم النبيلة وأرواحكم الغالية*".

(منى العاصي)

"*عليك اللهــفة*"

(أحلام مستغانمي)

"غابات المحبّة" التي ترسلها السيّدة العربية المقيمة في أوروبا ليس لها من تأثير في الوجدان العربي. هي تشبه بيت الشعر العربي القديم المشهور عن الكلب في حفظه الود والتيس في قراع الخطوب. غابات المحبّة في السياق الذي تعيش فيه الكاتبة تشبه باقات المحبّة أو أزهارها أو ورودها عندنا. وفي عنوان كتاب مستغانمي الشعري تحلّ "اللهفة" محل "اللعنة" فينتهي الأمر إلى عبارة عالقة بين دلالتين دلالة اللعنة، ودلالة اللهفة، وكأنّة لهفة الحبّ لعنة ومعاناة، وكأنّ لعنة الحب يخفّف من وقعها ما فيه من لهفة وحنين.

حين ينتقل الخطاب أو النصّ من لغة إلى لغة على جسر الترجمة تتضاعف الأسئلة. هنا ينبغي لنا أن نعرّج على بعض ما يُناط بدراسات الترجمة وهى تتناول الأساليب البلاغيّة والتداوليّة المختلفة. (وهل الترجمة الجميلة الأمينة إلا مهارة وقدرة على التنقّل بين تلك الأساليب، وما يحملها من مفردات وتراكيب بما يناسب السياق؟) من الأهمية بمكان أن تتناول تلك الدراسات علاقات القوة والهيمنة والأيديولوجيا في النّصّ الأصلي، وتحوّلاتها في النّصِّ المترجم. كيف تنتقل علاقات القوة والتأثير من الأصل إلى الترجمة؟ هل يبقى الفاعل فاعلا، والمنفعل منفعلا، والمفعول به مفعولا به؟ هل يبقى القاتل قاتلا، والضحية ضحية؟ هل تُترجَم "John killed Mary"إلى "جون قتل مارى"، أم "لقيت مارى حتفها"، أم "قُتلت مارى"؟ وما دلالة ذلك على غايات الترجمة، وسياقها، والعوامل المؤثّرة فيها؟ وكيف تترجم وجهة نظر النّصِّ الأصلي ومؤلفه؟ هل يبقى التهكم تهكما، والسخرية سخرية، والنقد نقدا، أم يتجمّل النّصّ في الترجمة؟ وما هو حظّ الترجمة من اليقين بالنسبة إلى الأصل؟ هل تظلُّ أفعال الكلام على حالها في الترجمة؛ فيبقى الطلب طلبًا، والأمر أمرًا، والنهي نهيًا، والخبر خبرًا، والحُكم حُكمًا؟ أين مباشرة "افتح الباب" من مداراة "Would you please open the door ?" وتلطّفها؟ وأين كياسة "ممكن لو سمحت تسكت؟" من فظاظة "Shut up!" ، وهل تترتّب على "أنا أعلنكما زوجا وزوجة" في الثقافة العربية الحقوق والواجبات نفسها التي تترتب على "I declare you man and wife" في الثقافة الإنجليزية؟ (مزيد، ٢٠١٠). وهذا كلّه غيضٌ مِن فيض الأسئلة الممكنة في تفصيل بعض ما تستطيع دراسات الترجمة أن تفعل في سياق التداوليّة.

**(١٦) أداة تسييس الخطاب أو النّص**

ينبغي أن نفهم "التسييس" بمعناه الرحب، فكل إدارة أو تدبير سياسة، وكلّ توجيه سياسة، وكلّ ميل إلى جهة على حساب غيرها سياسة، وكلّ كلام عن الصواب والخطأ سياسة، وكلّ كلام عن "الصالح العام" و"مصلحة البلد"، والخير والشرّ، والفضيلة والرذيلة سياسة، وكلّ أمر ونهي سياسة. ومن أكثر أدوات السياسة نفعا وتأثيرا الخوف والطمع. من كلام الجاحظ في (الرسائل، نسخة موقع الورّاق، ص ٢٤): "فالرغبة والرهبة أصلا كلّ تدبير، وعليها مدار كلَ سياسة". من هنا ينبغي النظّر في كيف "يسوس" الخطاب أو النّص المتلقي، على معنى ماذا يريده أن يختار؟ وأيّ وجهة يريد له أن يوليّ؟ وأيّ حزب يريد له أن يساند؟ وأيّ عقيدة أو مذهب يريد له أن يتبنّى؟ وأين يرى الخير والشرّ؟ وأين يرى "الصالح العامّ"؟ وأين يرى الفضيلة والرذيلة؟

ليس منتجو النّصوص والخطاب سواء في سياستهم القرّاء والمتلقّين، فمنهم من يسوسهم تصريحا، ومنهم من يسوسهم تلميحا؛ منهم من "يقرع" بالعبارات القاطعة الساطعة والأوامر والنواهي، والترغيب والترهيب، ومنهم من يكتفي بالإشارة؛ منهم من يكشف عن نفسه ومنهم من يضع كلامه على لسان بعض المشاركين في الخطاب. هذه فقرة باللغة الإنجليزية من امتحان الصفّ الثاني من المرحلة الإعدادية في إدارة من إدارات مصر التعليمية، يناير ٢٠١٥ ترجمتها الحرفيّة: "كان هناك خروف كبير. كان يريد أن يصبح النّاس جميعا خرافا مثله. وكان يغضب كثيرا حين يناديه النّاس بالخروف. أخذ هو وقطيعه من الخرفان يهاجمون كلّ من يناديهم بهذا الاسم. اجتمع النّاس وذهبوا إلى الأسد يطلبون منه أن يقيهم شرّ الخرفان وخطرهم. سجن الأسد الخرفان جميعا في حديقة الحيوان غير أنّ بعضهم هرب إلى مزرعة أخرى". وهذه أبيات من قصيدة نصار عبد الله (حكاية ما حدث للغزالين الثكلانين مع ملك الغابة)

هذان اثنان غزالان عليلان،
وهذا ملك الغابة أسدٌ..
في قوة صخر صلب، لكن في حكمة إنسان،
وهذان غزالان أليفان ضعيفان..
سجدا وهما يرتجفان ويرتجفان..
واشتكيا للأسد القادر من غدر الذئب الغادر..

......................

قلبي يتمزّق حزنا من حزنكما
قلبي من مأساتكما ذاب

......................

وأنا لا أملك كي أنأى بكما من كلّ ذئاب الدنيا
بل من كلّ عذاب الدنيا
إلا أن أدنو بكمـا منّي
ستصيران بأحشائي أقرب لي من كلّ الكون..
بـل أقرب لـي منـي.
إني حكم عدل فامتنّي
أيتها الغابة للعدل امتنّي.

صورتان للأسد ملك الغابة إذن. في قصيدة نصار عبد الله: صورة الأسد الذي يحتال على الغزالين الثكلانين ويقنعهما أنّ أفضل مكان يختبئان فيه من خطر الذئب هو "بطن الأسد". هذه طريقة الشاعر الساخرة في نقل المعلومة البسيطة وهي أنّ الأسد قرّر التهام الغزالين، وقد ذهبا لفرط سذاجتهما إليه يطلبان العدل والحماية، كما تذهب الشعوب "البريئة" "الطيّبة" إلى القوى الكبرى تطلب عندها العدل والحماية بعضها من بعض. فلننح السخرية جانبا، أليست هذه صورة الأسد التي نعرفها؟ وهل يعرف إنسان حقيقة الأسد ولا يتّقيه ولا يرهبه ويفرّ منه؟

أليس الأسد في عقولنا كناية عن كلّ ما ينبغي الفرار منه؟ في القصّة التي وردت في امتحان اللغة الإنجليزية أعلاه، يصبح الأسد - لحاجة في نفس مؤلّفها غير المحنّك في ظروف تاريخيّة ثقافيّة خاصّة

- قدوة في العدل، لا تحدّثه نفسه أن يلتهم الخراف والبشر. أمّا الخراف فتصبح خطرا جسيما يهدّد حياة البشر ويقضّ مضاجعهم. أيّ عقل يقبل هذا التشويه المقصود والتحريف الساذج؟ قد يقبل القارئ قصّة كهذه في سياق فكاهيّ ساخر، وقد يقبله في سياق تصوير مدينة فاضلة يختفي فيها الشرّ وتصبح جميع الكائنات - جميعها بما في ذلك "الخرفان" - خيرّة طيّبة، "ولا يجري بينهم إلا المصادقة وحسن المعاشرة والمرافقة فتمّحى من لوح صدورهم نقوش العداوة والمنافقة فيطير القطا مع العقاب ويبيت العصفور مع الغراب ويرعى الذئب مع الأرنب ويتآخى الديك والثعلب وفي الجملة لا يتعدّى أحد على أحد فتأمن الفارة من الهرّة والخروف من الأسد"(ابن عربشاء: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، نسخة موقع الورّاق، ص ١٣٤).

يستطيع المتلقّي أن يتسامح مع مخالفة المنطق والعقل في نصّ "فاكهة ومفاكهة" كهذا النّص، أو في فيلم على قناة أطفال، أمّا في القصّة التعليمية التي وردت في الامتحان - وليس لها أصل في أي كتاب قصص أو خرافات - فالتفسير الوحيد المحتمل هو الغرض، غرض المؤلّف ورغبته في سياسة طلاّبه وطالباته وتوجيههم حيث يريد.

## (١٧) أداة اكتشاف السبك والحبك

*يا عَذْبَةَ العُيُونْ*
*لا تَبْعُدي*
*فَالكَوْنُ حينَ تَبْعُدينَ لا يكُونْ*
*الكَوْنُ أَنْت كَافُهُ والنُّونْ*
*وَأَنْت وَاوُ الوَصْلِ والوُصُولْ*
*وَسِرُّه المكْنُونْ*
*وَجَسَدي المَسْكُونُ بالمَخَافَةْ*
*يُكَابِدُ ارْتِجَافَهْ*
*وَصَارِخًا يَقُولُ :*
*تَوَحَّدي.. تَوَحَّدي*
*تَوَحَّدي بي، فازْدِوَاجُنا خُرَافَةْ*
*تَكَادُ يا حَبِيبَتِي تَقْتُلُني المَسَافَةْ*
(سعد مصلوح)

كيف تترابط أجزاء النصّ وما الدلالات التي تنتجها أدواة السبك والترابط بين تلك الأجزاء- المفردات والعبارات والجمل والفقرات. انظر مثلا "هو فقير لكنّه راض سعيد"."لكن حرف استدراك. ومعنى الاستدراك أن تنسب حكمًا لاسمها، يخالف المحكوم عليه قبلها. كأنّك لما أخبرت عن الأول، بخبر، خفت أن يتوهّم من الثاني مثل ذلك، فتداركت بخبره، إن سلبًا، وإن إيجابيًا. ولذلك لا يكون إلا بعد كلام، ملفوظ به، أو مقدّر."" ولا تقع لكن إلا بين متنافيين"، بوجه ما. فيكون ما قبلها نقيضًا لما بعدها، أو ضدًا أو خلافًا، وتتوسّط بين "كلامين متغايرين، نفيًا وإيجابًا. فتستدرك بها النفي بالإيجاب، والإيجاب بالنفي" (المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، نسخة موقع الورّاق، ص ١٠٥، بتصرّف). لا تقتصر وظيفة "لكن" في "هو فقير لكنّه راض سعيد" على ربط الجملتين بل تتجاوز ذلك إلى الدلالة على الاعتقاد الدارج أنّ الفقر والسعادة نقيضان أو متغايران.

تبدأ أبيات سعد مصلوح بخطاب المحبوبة - "يا عذبة العيون" - ويظلّ الخطاب هو الصيغة التي تهيمن على بقية الأبيات- "تبعدي"، "تبعدين"، "أنت"، "وأنت"، "توحّدي"، "توحّدي"، "توحّدي بي"، "يا حبيبتي" - يقع التفات عن هذه الصيغة مرتين: مرّة إلى ضمير المتكلّم في "وجسدي المسكون بالمخافة"، ومرّة إلى المتكلّم والمخاطب، وقد جمعتهما "نا" المتكلّمين بعد طول انتظار. ومن عجب أنّ الكلمة التي تتصل بهذا الضمير هي كلمة "ازدواج" وكأنّ الضمير يجتهد في قهر المسافة بينهما.

ومن أسباب السّبك في الأبيات الجناس بين "الكون" و"يكون" و"الكاف والنون" و"المكنون"

وبين "الوصل" و"الوصول" وتكرار فعل الطلب "توحّدي" - إلى ما في الأبيات من إيقاع ظاهر وتقفية بين "العيون" و"يكون" و"النون" و"المكنون" وبين "ارتجافه" و"المخافةْ" وّ"خرافةْ" و"المسافة".تترابط الأبيات كذلك من خلال علاقات السببية - ومن معاني الفاء الجوابية الرّبط، والسببية، والترتيب، والتفسير، في "لا تبعدي، فالكون" "توحّدي بي، فازدواجنا خرافة".

تبدأ الأبيات بطلب القرب، وتنتهي برهبة "المسافة" التي تكاد تقتل العاشق المستهام. وبين البداية والنهاية يتكرّر طلب التوحّد. الازدواج بين المحبّين "خرافة"، فالأصل هو التوحّد فهما روح وقلب توزّعا على جسدين. وفي الحبّ يُختزل الكون في شخص المحبوب إليه ينتهي ومنه يبدأ. يصير المحبوب كاف الكون ونونه ويصير واو الوصل والوصول - الوصول إلى اليقين والتحقّق والاكتمال. والوَصْلُ ضدُّ الهجْران. والوَصْل خلاف الفَصْل. والكاف والنونَ هماَ آلة الخلق.

استعارتان لغويّتان، الأولى: المحبوبة هي الكاف والنون، والثانية: هي واو الوصل والوصول - تنقلان الخطاب من مستوى الحبّ البشري إلى آفاق عرفانيّة روحانيّة أعلى، فيصير الحبّ بابا للتوحّد واكتمال الروح واستكناه سرّ الكون المكنون وبه تنتهي رجفة الشكّ والخوف سكونا ويقينا. مع الحبّ قد تنتهي المفارقة ويسكن التضادّ والطباق بين الازدواج والتوحّد، بين "لا تبعدي" والمسافة، بين خرافة الانفصال وسر الوصل والوصال.

يتّصل بالكلام عن السبك في النّص الكلام عما فيه من حبك. في الكلام عن السبك نبحث عن ترابط البناء. أمّا في الكلام عن الحبك فنبحث عن ترابط المعنى. بعبارة أخرى: ترابط المبنى وترابط المعنى، على الترتيب. درجت شروحات القصائد العربيّة على البحث عمّا فيها من وحدة عضويّة، ولا باس بالكلام عن الوحدة العضوية في تحليل النصوص المعاصرة على أن يتّسع المفهوم ليستطيع استيعاب ما شهدت النص من تشظ وتفتيت وانهيار السرديات الكبرى لصالح ذوات متعدّدة وإعادة النّظر في البنى التقليدية في القصيدة والقصّة والرواية.

## (١٨) أداة اكتشاف الشفرة

أي لغة ترد في الخطاب أو النّص؟ وهل ترد فيها علامات غير لغوية: صور أو رموز أو ألوان أو غير ذلك؟. في (البيان والتبيين) يقرّر الجاحظ أنّ "جميعُ أصناف الدلاّلات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسةَ أشياءَ لا تنقُص ولا تَزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقْد، ثم الخَطّ، ثمَّ الحالُ التي تسمّى نصْبةً، والنِّصبة هي الحال الدّالّةُ، التي تقوم مقامَ تَلك الأصناف، ولا تقصِّرُ عن تلك الدَّلالات". خمسة أنواعٍ مِن الدوال هي الوحدات الأساسية التي تتشكل منهاً معظم الأنظمة العلاماتية التي تحيط بنا: اللفظ (اللغة المكتوبة والمنطوقة)، والخط (الرسم والأشكال التوضيحية وما إليها)، والعقد (الأرقام والرموز الرياضية وما ينتج عنها من معادلات و صيغ)، والحال (النّصبَة "الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد" والتي تقوم مقام بقية منتجات الدلالة ولا تقصّر عنها أو بعبارة أخرى هي دلالة الجوامد والصوامت)، "وذلك ظاهرٌ في خلْق السماوات والأرض، وفي كلِّ صامت وناطق، وجامد ونام، ومُقيم وظاعن، وزائد وناقِص، فالدَّلالة الّتي في المَوات الجامد، كالدّلالة التي في الحيوان الناطق، فالصَّامتُ ناطق من جهة الدّلالة، والعَجْماء مُعْربَةٌ من جهة البُرهان" (ص ٢٥) - والإشارة (الإيمَاء وحركة اليدين والعينين والحاجبين والشفتين في غير كلام وتحريك السيف والسوط والمنكبين). هذه لفتة بارعة من الجاحظ تفتح أبوابًا جديدة في البلاغة العربيّة، فالكلام عن الرسم ينقلنا إلى بلاغة الصورة والنصوص البصريّة، والكلام عن الإشارة ينقلنا إلى الكلام عن لغة الجسد.

من تطوّرات الدراسات اللغوية الغربية تجاوزها اللغة بمعناها التقليدي إلى اللغة بمعنى كل ما ينتج دلالة أو معنى. لم يعد من المستغرب اليوم الكلام عن بلاغة الصورة والاستعارة البصريّة. العلاقة بين الكلمة والصورة علاقة قديمة. كانت البدايات البشرية الأولى مع الرسم على جدران الكهوف والمعابد وظلّت الرسومات تبتعد عن المطابقة بين الرسم والمرسوم وتزداد تجريدا ورمزيّة حتى انتهت إلى حفنة من الحروف في كلّ لغة. لم تفقد الكلمات صلتها بجذورها التصويريّة، وظلّت غاية مهمّة من غايات من يكتب أن يرسم "صورة فنّيّة" نابضة حيّة، وظلّ "الرسم بالكلمات" - بعبارة نزار قبّاني - خلاصا حين تنغلق كلّ الأبواب.

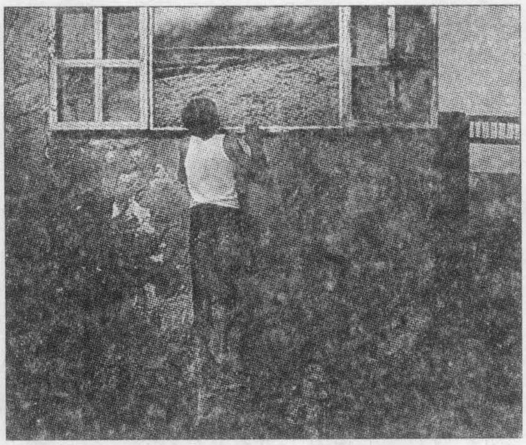
ألا تستطيع أن "تتصوّر" المشهد الذي يصفه امرؤ القيس حين يقول: "كَأَنّي غَداةَ البَينِ يَومَ تَحَمَّلوا/ لَدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَلِ" قافلة الحبيبة تتأهّب للرحيل والمحبّ البائس تنهمر دموعه وكأنّه يقطع نبات الحنظل؟ ومن فرط مرارة الحنظل تنهمر دموع المحبّ انهمارًا. صورة معبّرة غير نافرة عن بيئتها اللغوية، ولا عن بيئتها الثقافيّة الماديّة، وقد تعدل صورة امرأة معاصرة تقف في المطبخ وتنهمر دموعها وهي "تقشّر" البصل تقشيرا. مشهد آخر "نراه" في أبيات عصام أبو زيد في قصيدة (مدينة) من ديوان (الحياة السريّة للمجنون الأخضر) في قاع العالم توجد ألف مدينة فارغة ومسحورة/ سكانها الأشباح يرقصون ويعزفون موسيقى/ أربعون عاما أحاول الوصول إليهم/ أعرف أنّني واحد منهم/ شبح مارق أغواه النور". من علامات بلاغة القصيدة وتأثيرها أن "يتصوّر" المتلقّي "مشهد" الأشباح في المدينة المسحورة يتراقصون ومشهد الشبح الذي هرب من المدينة وضل طريقه إلى عالمنا، غير أنّه ظلّ ممسوسا بسحر المدينة الفارغة. وقد ترد على الخاطر في هذه اللحظة صورة "وادي عبقر" حيث يولد الشعراء.

دارت الأيام دورتها وانقلب الحال واجتهد دارسو البلاغة الحديثة في الغرب في العثور على مصطلحات ومفردات للكلام عن الصورة، أي ترجمة الصورة إلى كلمات. تعرف هذه الترجمة بالترجمة بين الشفرات أو بين الأنظمة التعبيرية، نحو ترجمة قصيدة إلى مقطوعة موسيقيّة، أو ترجمة لوحة إلى قصيدة أو شرحها بنّصّ لغوي. من هنا تطوّرت دراسات لغوية تحليلية تعرف بالدراسات متعددة الوسائط (multimodal)؛ أي الدراسات التي لا تقتصر على تحليل الكلمات بل تتجاوزها إلى تحليل كل ما يحيط بالكلمات من العلامات وطرائق إنتاج الدلالة التي لخّصها الجاحظ في (البيان والتبيين) ووردت إشارة إليها فيما سبق.

أين نجد تعريفًا ملائمًا لبلاغة الصورة من التراث البلاغي العربي؟ أركان البلاغة اللغوية هي اللفظ والمعني والتأليف - أو الصياغة أو النظم. فلنستبدل باللفظ العلامة أو الصورة لنحصل على تعريف إجرائي أولي قابل للتطوير نستخدمه في تحليل النصوص البصرية المختلفة ولنترك مؤقتًا هذا الحشد من المصطلحات العلاماتية في الكتب المترجمة عن دي سوسير، وبيرس، وإيكو، وتشاندلر، وسونيسون وغيرهم. إذًا أركان بلاغة الصورة هي: الدال /الصورة أو الرسم، والمدلول/ المعنى، وتأليف أو صياغة النص البصري. حين نتناول الدال نناقش عناصر الحجم والشكل واللون والعلاقة مع الواقع والسياق المحيط به وما إلى ذلك. وحين نتناول المعنى لابدّ أن نقف على الدلالة الحرفيّة أو القريبة، وكذا الدلالات الإيحائيّة والمجازية والأسطورية، كما ينبغي أن نتناول ما يتضمنه الدال أو الدوال من استعارة أو تشبيه إن وجد. أمّا النظم والصياغة أو التأليف فيشمل العلاقات بين الدوال (الدمج والاختيار) والعلاقات بين النص البصري والنص اللغوي إن

وجد. وكما هو الحال في البلاغة التقليديّة ينبغي أن يتسلّح من يريد قراءة الصورة بما يكفي من معارف ومهارات وأدوات منها معرفة دلالات الألوان وأساسيات التصميم. تستطيع أن تتذوّق قصيدة من غير أن تكون ناقدا، لكنّك لا تستطيع أن تكتب عنها دراسة نقدية رصينة من غير أن تلمّ بمفاهيم النقد الأدبي وأدواته وطرائقه. تستطيع كذلك أن تتذوّق صورة أو لوحة، لكنّك لا تستطيع أن تكتب عنها دراسة نقديّة من غير إتقان أدوات التحليل البصري واستيعاب مفاهيمه.

ماذا تقرأ في الصورة التالية (صورة رقم ١)؟ تستطيع أن تبدأ من الألوان فتقف على دلالات التباين بين الأبيض والأسود من جهة، وبقية الألوان من الجهة الأخرى، بين بداوة الأبيض والأسود وفقرهما وثراء بقيّة الألوان. تستطيع كذلك أن تلاحظ الحجم، فتقف على رحابة الأبيض والأسود (الواقع/ هنا/ الآن) وضيق النافذة التي تطلّ على الألوان الزاهية. تستطيع كذلك أن تتناول لغة جسد الصبي في الصورة وقد أدار ظهره للواقع الكئيب وهبّ وشب بتطلّع إلى واقع آخر لا يعيشه ولا يستطيع الوصول إليه إلا بالنظر. تستطيع كذلك أن تتناول كلّ علامة من زاوية دلالاتها الحقيقية ودلالاتها المجازيّة. ماذا تعني "النافذة" في المعجم؟ فتحة تطلّ منها على العالم الخارجي؟ لكنّها في النّص البصري الراهن تتجاوز تلك الدلالة الحقيقية إلى التعبير عن التطلّع والأمل. إذن تستطيع أن تترجم الصورة إلى كلمات، بل تستطيع أن تستلهم بيت الطغرائي وتسمع الصبيّ الفقير يهتف "أعلّل النفس بالآمال أرقبها/ ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل". وإذَن، تصلح مصطلحات البلاغة التقليديّة للكلام عن بلاغة الصورة، فتستطيع أن ترى في ملابس الصبيّ "كناية" عن الفقر، وأن ترى "ترادفا" بين النافذتين في فضاء الأبيض والأسود، و"طباقا" بين عالم الصبي الراهن والعالم الذي يصبو إليه.



صورة رقم (١)

انهيار الحدود والفواصل بين النخبوي والشعبي، أو بين الثقافة العالية والثقافة الدارجة المبتذلة سمة من سمات الحداثة وما بعدها. تجد ذلك في غناء اللمبي "حبّ إيه" بطريقته اللمباوية إلى معالجاته اللمباويّة روائع الدراما والسينما المصريّة في "ڤيڤا أطاطا". وتجد ذلك بفداحة في الإعلانات - من إعلان جهينة وعندها "خبر الحليب اليقين" إلى "حسابك معايا عصير" و"من حقّ الفاكهة تغير وتطلب بالتغيير". ليس كل انهيار من هذا النوع مرذولا وليست غاياته تجاريّة في كلّ الأحوال. وقد تقدّم أنّا نعيش زمن الباروديا (المحاكاة الساخرة) بمعنى الكلمة.




صورة رقم (٢)

في النصّ أعلاه اسم ونصّ لغوي ونصّ بصري. العلامة الوحيدة في النّص البصري هي صورة الزعيم "مصطفى كامل" وهي علامة أيقونية، أي أنّ العلاقة

بين الدال (الصورة) والمدلول (الشخص الذي تشير إليه) علاقة تطابق. النصّ اللغوي اسم أغنية لمطرب معاصر اسمه "مصطفى كامل" ٠ "عم قول يا ربّ". الصورة صورة الزعيم الراحل، والأغنية أغنية المطرب المعاصر، أمّا الاسم فهو نقطة الالتقاء بين العالمين وبين الزمنين، فهو اسم الزعيم والمطرب معا (تشابه الاسمين كان مبرّرا للفكاهة في مشهد يجمع "حزلقوم" و"جيرمين" في فيلم "لا تراجع ولا استسلام"). وبين العالمين تطابق آخر ضمني، هو التطابق بين رسالة الأغنية التي تدعو إلى الأمل وترك الإحباط واليأس ومقولة رائجة للزعيم الراحل هي مقولة "لا يأس مع الحياة ولا حياة مع اليأس".

## (١٩) أداة اكتشاف المعاني المحتملة والمعاني السياقيّة

ماذا تعني كلمة "قطّة"؟ قد تخطر على بالك صورة الكائن الأليف، أو صورة الكائن المخيف الذي ينشب أظفاره في من يهاجم صغاره، أو صورة قطّة شاردة تموء مواء مؤثرًا وقد يذهب بك المجاز إلى تصوّرات استعاريّة عن امرأة أو فتاة. وقد تخطر على بالك تعابير "القطط السمان"، و"القطّ والفأر"، و"من دخلت النّار في هرّة. "، والسياقات التي تتصل بتلك التعابير. تبقى معاني المفردات والعبرات عالقة غائمة لا يجلّيها إلّا ورودها في سياق، وهذا بعض ما نجد في إشارة الجاحظ المهمّة: "المعاني القائمة في صدور النّاس المتصوَّرَة في أذهانهم والمتخلّجة في نفوسهم، والمتّصِلة بخواطرهم، والحادثة عن فِكَرهم، مستورةٌ خفيّة، وبعيدةٌ وحشيّة، محجوبةٌ مكنونة ... وإنما يُحيي تلك المعانيَ ذكرُهم لها، وإخبارُهم عنها، واستعمالُهم إيّاها، وهذه الخصالُ هي التي تقرّبها من الفهم، وتُجَلّيها للعقْل، وتجعل الخفيَّ منها ظاهرًا، والغائبَ شاهدًا، والبعيدَ قريبًا، وهي التي تلخّص الملتبس، وتحلُّ المنعقد، وتجعل المهمَل مقيَّدًا، والمقيَّد مطلقًا، والمجهولَ معروفًا، والوشيَّ مألوفًا، والغُفْل موسومًا، والموسومَ معلومًا، وعلى قَدر وُضوح الدَّلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقّة المَدْخَل، يكون إظهارُ المعنى، وكلّما كانت الدَّلالة أوْضَحَ وأفْصَح، وكانت الإشارةُ أبينَ وأنْوَر، كان أنفعَ وأنْجَع" (البيان والتبيين، ص ٢٣).

ماذا يخطر ببالك حين تسمع مفردات "القمح" و"الرغيف" و"الطّحين"؟ اقرأ هذه القصيدة ثم انظر ما يبقى من خواطرك التي سبقتها عن تلك المفردات:

طحين ضائع

أموت كلّ ليلة وحدي  
وأنت في سريرك،  
تسردين تاريخا،  
أو تحرقين ما مضى،  
أو تحيين ميتا في الذاكرة.  
هل تعرفين ما معنى أن أشمّ قمحك  
دون أن أراني في رغيفك؟

(أحمد الشهاوي)

## (٢٠) أداة اكتشاف اللهجات الخاصّة ومجالاتها

كيف تشير لغة النّص إلى الخلفيّة الاجتماعيّة للمشاركين - بالكلام أو الكتابة - فيه؟ وهل تتباين الخلفيات الاجتماعيّة للمشاركين فيْ الخطاب في النّص؟ وكيف يحدث التفاعل بين مختلف الطبقات الاجتماعيّة من خلال اللغة - في حوار بين سيّدة من طبقة راقية وسائق من طبقة دنيا على سبيل المثل؟وكيف تتنوّع المفردات والتراكيب من حقل معرفي إلى غيره - لغة الطبّ والهندسة والكيمياء وغيرها؟هذه اقتباسات ثلاثة من ثلاثة كتب مختلفة. ليس من العسير اكتشاف نوع الخطاب أو الحقل الم عرفي الذي ينتمي إليه كلّ اقتباس:

١. "جرجا بجيمين - الأولى مكسورة - بينهما راء قرية بصعيد مصر في غربي النيل لها نهر مفرد وليست بشارفة على النيل وكانت بها وقعة بين حُباشة صاحب بني عبيد وبين أصحاب المقتدر في سنة ٣٠٢".

٢. "والصداع قد ينقسم من جهة مواضعه، فإنه ربما كان في أحد شقي الرأس وما كان من ذلك معتاداً لازمًا، فإنه يسمى شقيقة، وربما كان في مقدّم الرأس، وربما كان في مؤخر الرأس. وربما كان محيطًا بالرأس كله، وما كان من ذلك معتاداً لازمًا، فإنما يسمّى بيضة، وخوذة تشبيهًا ببيضة السلاح التي تشتمل على الرأس كله".

٣. "ثم أشرفنا على القدس الشريف آخر ذلك النهار، ودخلنا بعد غروب شمسه. وأستقر منزل مولانا قاضي القضاة ... بالمدرسة المعمورة، وبالقايتبائية مشهورة، أسكن الله بانيها في الجنان أعلى القصور ... ولعمري لم تشهد العين أحسن من بنائها ولا أعلى، ولم يتمتع النظر بألطف من رونقها ولا أحلى، فكأنّها من حسنها وبهائها بنيت قواعدها على الأفلاك، لا سيّما إذا وافتها الشمس بحسن المقابلة من المشرق يكاد سنا برقها يذهب بالأبصار وفي الحقيقة من نظر حق النظر علم أن هذا الحسن إنما أكتسبته من عطف الجوار. ثم بيتنا ليلة الوصول مع حضرة المفتي في أرض الحرم الشريف ورحبته الفسيحة، لنتدارك أماكن للنزول في الصبيحة"

في الاقتباس الأول لغة وتاريخ، غير أنّ محور الاقتباس هو وصف "موضع" في صعيد مصر وتحديد موقعه بين غيره من المواضع. إذن الاقتباس من كتاب جغرافيا -هو على سبيل التحديد من كتاب (معجم البلدان) لياقوت الحموي، نسخة موقع الورّاق. لماذا التأريخ في كتاب جغرافيا؟ لأنّ المكان والزمان لا ينفصلان، فلا شيء "يكون" أو يقع إلّا في "مكان" وزمان. ولا تثريب على الحموي، ونحن نرى موسوعة ويكيبيديا حين تتناول مكانا تبدأ بالتعليق على اسمه ثم تتناول جغرافيته وتاريخه وغير ذلك من سماته وصفاته.

في الاقتباس الثاني كلام عن وجع من أوجاع الرأس، هو الصداع، وتمييز أنواعه. هو كلام في الطبّ، لكنّه ليس ككلام الأطبّاء اليوم، والاقتباس من كتاب (القانون في الطبّ) لابن سينا.

في الاقتباس الثالث لا يقتصر الكلام على الأماكن، بل يتجاوز ذلك إلى الكلام عن الانتقال من مكان إلى مكان في لغة مسجوعة تشبه لغة المقامات، بما يرشّح الاقتباس للانضواء تحت "أدب الرحلات" الاقتباس من كتاب محبّ الدين الحموي: حادي الأظعان النجدية إلى الديار المصرية، (نسخة موقع الوراق، ص٤). ولعلّنا نلاحظ التنقّل بين الجمل الخبريّة التقريرية في الكلام عن جرجا والكلام عن الصداع، ثم العودة إلى الماضي في سرد واقعة تاريخيّة، وفي سرد تفاصيل الرحلة.

## (٢١) أداة اكتشاف التّناصّ

الشاعر المعلّم

إبراهيم طوقان

شَوْقِي يَقُولُ وَمَا دَرَى بِمُصِيبَتِي
قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَفِّهِ التَّبْجِيلا
اقْعُدْ فَدَيْتُكَ هَلْ يَكُونُ مُبَجَّلاً
مَنْ كَانَ لِلنَّشْءِ الصِّغَارِ خَلِيلا
وَيَكَادُ يَفْلِقُنِي الأَمِيرُ بِقَوْلِهِ
كَادَ الْمُعَلِّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولا
لَوْ جَرَّبَ التَّعْلِيمَ شَوْقِي سَاعَةً
لَقَضَى الْحَيَاةَ شَقَاوَةً وَخُمُولا
حَسْبُ الْمُعَلِّمِ غُمَّةً وَكَآبَةً
مَرْأَى الدَّفَاتِرِ بُكْرَةً وَأَصِيلا
مِئَةٌ عَلَى مِئَةٍ إِذَا هِيَ صُلِّحَتْ
وَجَدَ الْعَمَى نَحْوَ الْعُيُونِ سَبِيلا
وَلَوْ أَنَّ فِي التَّصْلِيحِ نَفْعًا يُرْتَجَى
وَأَبِيكَ لَمْ أَكُ بِالْعُيُونِ بَخِيلا
لَكِنْ أُصَلِّحُ غَلْطَةً نَحَوِيَّةً
مَثَلاً وَاتَّخِذِ الْكِتَابَ دَلِيلا
مُسْتَشْهِدًا بِالْغُرِّ مِنْ آيَاتِهِ
أَوْ بِالْحَدِيثِ مُفَصَّلاً تَفْصِيلا

وَأَغُـوصُ في الشِّـعْرِ الْقَدِيـمِ فَأَنْتَقِـي
مَــا لَيْـسَ مُلْتَبِسًــا وَلاَ مَبْـذُولا
وَأَكَادُ أَبْعَــثُ سِــيبَوَيْه مِــنَ الْبِـلَى
وَذَوِيــه مِــنْ أَهْــلِ الْقُــرُونِ الأُولَى
فَــأَرَى (حِــمَارًا) بَعْــدَ ذَلِــكَ كُلِّــه
رَفَــعَ الْمُضَــافَ إِلَيْــه وَالْمَفْعُــولا
لاَ تَعْجَبُــوا إِنْ صِحْــتُ يَوْمًــا صَيْحَــةً
وَوَقَعْــتُ مَــا بَــيْنَ الْبُنُــوكِ قَتِيــلا
يَــا مَــنْ يُرِيــدُ الانْتِحَــارَ وَجَدْتَــهُ
إِنَّ الْمُعَلِّـــمَ لاَ يَعِيــشُ طَوِيـــلا

في الاقتباس أعلاه من كتاب (حادي الأظعان) نقرأ "يكاد سنا برقها يذهب بالأبصار" وهذا تنويع على جزء من آية في القرآن الكريم (النّور: ٤٣).بين الكتاب والقرآن الكريم في هذا الموضع إذَن "تناص". والتّناص تفاعل أي علاقة بين نصّين. وقد ذهب جيرار جينيت (١٩٩٧) - في مزيد (٢٠١٠) - إلى أنّ علاقات النّص بنفسه وبغيره من النصوص يمكن تصنيفها إلى ما يلي:

- التناص intertextuality : قد يرد شاملا كلّ ما يلي من أنواع التّناص. وقد يشير على سبيل التحديد إلى اقتباس نصّ في نصّ غيره:.
- النص الموازي paratext : المقدمات، والهوامش، والشروحات، والعناوين الرئيسية والفرعية، والمراجع، والإهداءات، وما إليها مما يحيط بالنّص.
- المعمار النصّي، أو الجنس الخطابي architext الذي ينتمي إليه النّصّ: كلّ نصّ ينتمي إلى نوع أو جنس أدبيّ. من النّصوص ما تنتهك أشراط النوع الذي تنتمي إليه أو تتقاطع مع غيره من أنواع على نحو ما نجد في قصيدة النثر والنثر الفنّي والمقامات والقصّة الشعريّة.
- النص الشارح metatext - من ذلك ما نجد في تعليقات نصّ على نفسه. على نحو ما نقرأ في نصوص الجاحظ التي ترد إشارات إليها في غير هذا الموضع.
- النص اللاحق hyper، وعلاقته بنص سابق hypo، ربمّا على سبيل المحاكاة الساخرة أو النقض أو المعارضة.
- النص الفائق hypertext، بمعناه الإلكتروني الذي نجده على صفحات "الشبكة العنكبوتية" أو الإنترنت.

إنّ حديث التّناص وما يتّصل به حديث يطول، من توظيف النصوص لأغراض إعلانية ترويجية - "عند جهينة الخبر اليقين" (إعلان حليب جهينة) - إلى توظيفها لتحقيق غايات سياسية ـ **﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾** في الحملات الانتخابيّة - إلى "التشيير" أو المشاركة على الفيسبوك، إلى "السرقات الأدبية" - ولا بد من إعادة النظر في صفة "الأدبيّة"، لأنّ السرقة لا يمكن أن تكون "أدبيّة"، ولأنّها تقع في الأدب وفي غيره من أجناس الخطاب. في البلاغة العربية تصنيف طريف لتلك السرقات إلى "نسخ"، و"مسخ"، و"سلخ" - وتعني على الترتيب: سرقة اللفظ والفكرة معا، وسرقة بعض اللفظ، وسرقة المعنى دون اللفظ. ويتصل بذلك ثمانية أمور هي (١) "الاقتباس" - إعادة إنتاج جزء من نص سابق أو معاصر في نص آخر - و (٢) "التضمين" embedding - وهو اقتباس فيه تحوير أو اجتزاء وفق ظروف النّص الجديد - و (٣) "العقد" versification - وهو نظم النثر - و(٤) "الحل" - وهو نثر النظم - و (٥) "التلميح" allusion - أي الإشارة إلى مكان أو شخص أو قصّة معلومة - و(٦) الابتداء - أو براعة الاستهلال - و(٧) التخلّص - الخروج من المقدمة إلى الموضوع - و (٨) الانتهاء - أو حسن الخاتمة (الهاشمي، ١٩٩٩، ص ٣٢٥-٣٣٣). إلى ما سبق، لا بد أن نضيف المحاكاة الساخرة، أو الباروديا parody - محاكاة نص سابق أو معاصر بغرض السخرية منه، أو من مؤلفه، أو من سياقه، أو من بعض ما يتناول النص الجديد، أو من هؤلاء جميعا، كما نجد في الشعر "الحلمنتيشي" في مصر مثلا - والمعارضات والنقائض.

من أسئلة البحث عن التّناص: كيف يبدأ النّص أو الخطاب وكيف ينتهي؟ ما الاقتباسات والإحالات التي ترد فيه- من الكتب السماويّة ومن الشعر ومن أدب الحكمة ومن أقوال مأثورة أو حكم دارجة ومن وسائل إعلام ومن أقوال آخرين؟ الوقوف على ما في الخطاب من اقتباسات وإحالات خطوة مهمّة، لكنّها ليست كافية، فلا بدّ من تفسيرها وتبرير وجودها في الخطاب من خلال الرجوع إلى سياقه وإلى سياق الإحالات والاقتباسات وإلى طبيعة المتكلّم وانتمائه وغاياته السياسية والبلاغية. من أسئلة التّناص: كيف يستخدم النّص أو الخطاب نصّا سابقا - على سبيل الأسلبة أو تقليد الأسلوب أو اقتباس الأفكار أو العبارات والجمل؟ وهل يشير النّصّ اللاحق إلى النّص السابق؟ وما حظّ النّص أو الخطاب من انتهاك حقوق الملكيّة الفكريّة لغيره من النّصوص؟ هل التّناص اختياري أم اضطراري؟ إذا كتبت قصّة فلا بدّ فيها من مكان وزمان وشخصيّات وأحداث وحبكة وسرد، وإذا كتبت قصيدة خليلية فلا بد فيها من وزن وتشطير وتقفية. لا مناص. أمّا ما تختار من نصوص تقتبسها أو رموز وشخصيّات تحيل إليها، فهذا اختيارك.

ومن أمثلة التّناص تقاطع رواية (الكائن الظلّ) لإسماعيل فهد إسماعيل مع "لزوميّات الانضباط من تعاليم عثمان الخيّاط" واقتباساتها المباشرة منه: "لم تزل الأمم يسبى بعضهم بعضًا ويسمون ذلك غزوًا ، وما يأخذونه غنيمة، وذلك من أطيب الكسب، وأنتم في أخذ مال الغدرة والفجرة أعذر، فسموا أنفسكم غزاة..."، "ارعوا حرمة التحية، ولا تبدأوا الأذى بمن بدأكم السلام، حتى وإن كان صاحب جاه أو غنى"، "... ما سرقت جارًا وإن كان عدوًا، ولا أخليت بكريم، ولا كافأت غادرًا بغدره"، ".... ما خنت ولا كذبت منذ تفتيت". (بص ٤٣- ٤٥). وكذا الاقتباس من (حيل اللصوص) للجاحظ: "اللص النجيب لا يقتل إلا إذا تحقق أنه ميت لا محالة، وعليه- إن وقع المحذور- أن ينأى نافضًا يده من الصنعة مخافة المطالبة.. ولو أخذنا المحتال.. هو الذي لا يعمل إلا بإعمال عقله وابتداع وسائل تتوالد عن وسائل يقنع بها ضحيته كي ينال بغيته، وهو إلى جانب فطنته وذكائه يكون لطيف المعشر دمثًا حلو اللسان..."(ص٥٧).

في الكلام عن التّناص لا مفر من استعارة النّص بوصفه جسدا. حين ينتقل عضو من جسد إلى جسد لا تنتظم حياة الجسد المنقول إليه إذا لم تنسجم خلايا العضو الوافد وصفاته معه. وتبقى الاقتباسات غير المبرّرة نافرة عن النّص الجديد. اقرأ هذا النّص القصير وتأمّل كيف ينسجم العضو الجديد - كلمات من أغنية لأم كلثوم - مع النّص الذي انتقل إليه، ولاحظ كيف تتجانس أغنية لأمّ كلثوم فيها ذكر "الشوق" مع حالة الكاتبة الراهنة، في عمليّة جراحيّة دقيقة بارعة: "اسمع أم كلثوم الآن: 'طول عمري بأقول، لا أنا قدّ الشوق وليالي الشوق، ولا قلبي قدّ عذابه' اشتقت للقاهرة". (خلود المعلا، من صفحتها على الفيسبوك ١١ يناير ٢٠١٥).

ومن باب أداء الأمانات، لا بد من التعريج على ما في التّناص من مهالك ومزالق، أولها زعم من يستلهم نصّا أنّ النص الذي يستلهمه يصدق عليه كما كان يصدق على من نزل عليه، فترى بعضهم، وهو لا يحسن الصلاة ولا قراءة القرآن، يتجرّأ ويقتبس "طه. ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى"، وكأنّه المراد بالخطاب في النّصّ القرآني الكريم، وحجّته في ذلك أنّ "العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب". لا بأس. لكنّ انتقال اللفظ من سياقه القديم إلى سياق جديد يستلزم تأهيلا وتهيئة للسياق الجديد كما يتهيّأ جسد مريض لاستقبال عضو من جسد صحيح. هل ترى "تاجر المخدّرات" الذي يحمل "إن تنصروا الله ينصركم ويثبّت أقدامكم" في حملة انتخابيّة جسدا مناسبا لانتقال النّص القرآني؟

ومن مهالك التّناص، أنّ النصوص الأدبيّة العربية التي اختارت العودة إلى التاريخ والموروث تجد نفسها في مواجهة محنة من ثلاث على الأقل. الأولى، الاتّهام الساذج بالانتحال والسرقة "الأدبيّة"، الثانية، الاصطدام بالمقدّسات وما ينتج عنه من احتمالات التكفير والمصادرة، الثالثة، جهل أكثر العرب بماضيهم القريب والبعيد ممّا يزيد من صعوبة القراءة، بحيث تصبح المهمّة مزدوجة: الانتباه إلى الإحالات والاقتباسات وفهم وظيفتها في النّصّ الراهن فضلاً عن التعامل مع هذا النّص نفسه. في مثل هذا السياق القرائي المعقّد، تصبح المصادرة والاتّهام بالكفر والجهل بطبيعة النّص الأدبي واقتلاع الملفوظات من سياقاتها النصيّة أمورًا متوقّعة ومنطقيّة. لكي تقف على ما يتهدّد المبدعين جرّاء ضيق أفق كثير من القرّاء اقرأ ما كتب أحدهم تعليقا على قصيدة (الأربعون الزائفة) لتقى المرسى، وليس في القصيدة ما يشين الأربعين النووية ولا السنّ النبويّة: "إلى كلّ من يحارب التشيّع في مصر... ميسون السويدان تشيع الفحش والزندقة والتشيّع في صالونها. أين أنتميا حزب النور .. أين أنتميا خفافيش أمن الدولة.... الأربعون...ليست النووية ... ولكن ...الزائفة...!"

## (٢٢) أداة تحليل الخطاب بمعناه الواسع

لا يقتصر الخطاب بمعناه الواسع على طرائق التعبير الخاصة بل يتجاوزها إلى السلوكيّات غير اللغوية التي تتصل بهذه التعابير. من الأصوات التي تسمع أو الحروف التي تقرأ وما يتشكّل منها من كلمات فعبارات، فجمل، فنصوص مكتوبة أو منطوقة، إلى ما يحيط بها من سياق أو موقف، ومن يشارك فيها من بشر وكائنات وموجودات، وما يحيط بها من بيئة وثقافة، وما يسبقها من نصوص، وطرائق إنتاجها وتلقّيها ومقاصدها وغاياتها، والتفاعلات التي تشتمل والتي تحيط بها. قد تبدأ قراءة نصّ من الخارج فتبدأ مقاربة أبيات للمتنبي (٣٠٣-٣٥٤هـ/ ٩١٥-٩٦٥م) على سبيل التمثيل من مراجعة سيرته وحياته - نبوغه وغروره، وعلاقاته المتقلّبة بأصحاب النفوذ خصوصا سيف الدولة وكافور، وترحاله - والظروف التي أحاطت بتأليف الأبيات - موت "فاتك" وحنقه على كافور.

لا بدّ أن تتوقّف المقاربة عند مكانة المتنبّي الذي شغل الجميع وسهر الخلق يختصمون في أبيات شعره وظلّ في قلب المشهد الشعري العربي في كل عصوره حتّى أصبح رمزا له ودليلا عليه. ولا بدّ أن يشار إلى غايات شعره ومنها المدح وقد قيل إنّه ربمّا "مدح بدون العشرة والخمسة من الدراهم"، وتحوّلاته الغريبة من المدح إلى الهجاء - وقد وصف كافور يوما وناداه "أبا المسك" ثم هجا لونه وأصله وخسّته. ثم ينتقل التحليل إلى المعاني الكبرى والغرض الشعري الذي ينتظم الأبيات وهو الرثاء الذي يشتمل التعبير عن مرارة الفقد وذكر محاسن الفقيد ومناقبه. وقد يرى في الأبيات خروجا من مقام الرضا إلى السخط ومعاتبة القدر.

المرثي في الأبيات هو فاتك الرومي (٣٥٠هـ ٩٦١م) وعنه نجد في (الأعلام) للزركلي (نسخة موقع الورّاق، ص ٧٥٣) بتصرّف: الملقّب بالمجنون لشجاعته، ويقال: له فاتك الكبير: أخذ من بلاد الروم صغيراً، وتعلّم الخط في فلسطين. وكان في خدمة الإخشيد فاعتقه واقطعه الفيوم وأعمالها، فأقام بها وتعرّف بالمتنبي الشاعر، فأرسل إليه هدية قيمتها ألف دينار واتبعها بهدايا أخرى، فاتصلت المودة بينهما، ومدحه المتنبي. ولمّا مات فاتك رثاه المتنبي بقصيدة أولها: "الحزن يقلق والتجمّل يردع" - القصيدة كاملة هنا www.adab.com

المجد أخسر والمكارم صفقة
من أن يعيش لها الكريم الأروع
والناس أنزل في زمانك منزلاً
من أن تعايشهم وقدرك أرفع
قبحًا لوجهك يا زمان؛ فإنه
وجه له من كل قبح برقع
أيموت مثل أبي شجاع فاتك
ويعيش حاسده الخصيّ الأوكع؟
أيْدٍ مُقَطَّعَةٌ حَوَالَيْ رَأْسِهِ
وَقَفًا يَصِيحُ بها: ألا مَنْ يَصْفَعُ
أبْقَيْتَ أكْذَبَ كاذبٍ أبْقَيْتَهُ
وَأخذتَ أصْدَقَ مَنْ يقولُ ويَسمَعُ
وَتَرَكْتَ أنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ
وَسَلَبْتَ أطيَبَ رِيحَةٍ تَتَضَوّعُ

ثم تنتقل المقاربة إلى معاني الأبيات إجمالا. وهذا شرح الواحدي في (شرح ديوان المتنبّي، نسخة موقع الورّاق) بتصرّف: يقول الشاعر صفقة المكارم والمجد أخسر وحظّها انقص من أن يعيش لها هذا المرثي يعني أنّ المكارم كانت تحيا به. ويقول إنّ الناس في زمان الفقيد أقلّ قدرا من أن يكون فيما بينهم فيخالطهم ويعاشرهم وقدره أجل من أن يعايش أهل ذلك الزمان. ويقول قبّح الله وجهك يا زمان فإنّ وجهك وجه اجتمعت فيه القبائح فكأنّه اتّخذ القبائح برقعا. والقبح ضد الحسن. يلي ذلك استفهام تعجّب فقد مات هو في جوده وفضله وعاش حاسده يعني كافورا، والأوكع هو الجافي الصلب. ثم يصف الشاعر غريمه فيقول إنّ الأيدي التي حول الخصيّ مقطّعة لأنّ قفاه يصبح ألا من يصفع فلو لم تكن تلك الأيدي مقطّعة لصفعنه. ثم يخاطب الزمان فيقول له أبقيت أكذب الكاذبين الذين أبقيتهم أي هو أكذب من بقي من الكاذبين يعني الخصيّ وأخذت أصدق القائلين والسامعين يعني أصدق الناس وهو المرثي. ويقول إنّ الزمان قد ترك صاحب "أنتن ريحة" - يريد كافورا - وأخذ صاحب "أطيب ريحة" يريد فاتكا.

ليس في الشرح إلاّ تقريب المعنى الشعري في قالب منثور ولا يعوّل عليه في اكتشاف كثير من جماليات الأبيات. هنا يكون التركيز على الأبيات بيتًا بيتًا، وتحليل التراكيب والأبنية والصور الشعريّة والمحسّنات، وما بين الأبيات والدلالات من سبك وحبك ووحدة عضويّة، على أن يظلّ سياق القصيدة وغاياتها البلاغيّة وغرضها الشعري نصب الأعين. من جهة لغتها وصورها وتراكيبها، لا تفارق الأبيات مقصدها، من نسليع المجد والمكارم في "أخسر" وصفقة" إلى الجناس بين "أنزل و"منزلا" و"قبحا" و"قبح" وبين "أكذب" و "كاذب"- إلى تجسيد الزمان بشرا له "وجه" قبيح وتجسيد القبح في هيئة "براقع"، إلى الطباق بين "يموت" و"يعيش" وبين "أكذب" و"أصدق" وبين "أنتن" و"أطيب" وبين "يقول" و"يسمع"، وبين "فاتك" و"الخصيّ الأوكع". في الصور والمحسنات ما يؤكّد غرض الأبيات، وهو رثاء فاتك ومدحه من جهة وهجاء كافور من جهة أخرى، بما يستلزم تهويل محاسن الممدوح وتهويل مقابح المهجو المذموم. وفي غمرة الحزن على الفقيد يبالغ الشاعر فلا يقتصر على ذمّ كافور بل يرى جميع الناس في زمان الفقيد أقلّ من أن يعاشرهم أو يعيش معهم. هذا ما في الأبيات. يبقى الخروج من الأبيات إلى علاقتها بما بقي من القصيدة وعلاقتها بشعر المتنبّي وشعر غيره على وجه العموم.

## من أسباب فساد التحليل

أحيانا يصبح تحليل الخطاب نوعا من شرح النصوص أو تلخيصها دون تفسير أو تأويل، وأحيانا يقتصر على مجرّد مَثَلٍ من هنا وآخر من هناك لتأكيد ملاحظة أو فرضيّة، دون محاولة اكتشاف الأنساق الكبرى والظواهر الدالّة في الخطاب. وربمّا يعيب

التحليل الانحياز المسبّق إلى وجهة نظر أو تفسير - أو الانكفاء على نموذج أو نظرية لا تصلح للتعامل مع ما يتناوله التحليل من نصوص. وقد يعيب دراسات تحليل الخطاب أن تكتظّ بالاقتباسات المطوّلة من النصوص موضوع التحليل دون مبرّر أو تفسير. وقد تقع بعض دراسات تحليل الخطاب في شرك التعميم والاعتقاد بأنّ ما يصدق على سياق يصدق على غيره. هذا بعض ما يمكن أن يقع فيه تحليل الخطاب من مزالق. نجد شرح هذه الأخطاء وتوضيحها بالأمثال في دراسة تشارلز أنتاكي Antaki وآخرين (٢٠٠٣).

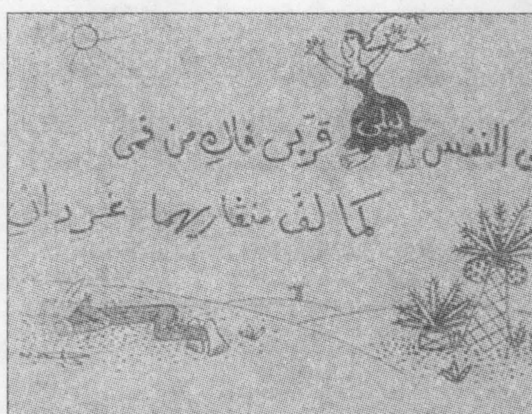
وهذا كلام ابن خلدون في الصفحة الأولى من (المقدّمة) يتناول عددا من أسباب فساد الرواية وكذب الخبر والتفسير تصدق كذلك على تحليل الخطاب والنّص: "اعلم أنه لمّا كانت حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحّش والتأنّس والعصبيات وأصناف التغلّبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال. ولمّا كان الكذب متطرّقًا للخبر بطبيعته وله أسباب تقتضيه. فمنها: (١) التشيّعات للآراء والمذاهب، فإنّ النفس إذا كانت على حال الاعتدال في قبول الخبر أعطته حقّه من التمحيص والنّظر حتى تتبيّن صدقه من كذبه، وإذا خامرها تشيّع لرأي أو نحلة قبلت ما يوافقها من الأخبار لأول وهلة، وكان ذلك الميل والتشيّع غطاء على عين بصيرتها عن الانتقاد والتمحيص، فتقع في قبول الكذب ونقله. ومن الأسباب المقتضية للكذب في الأخبار أيضًا (٢) الثقة بالناقلين، وتمحيص ذلك يرجع إلى التعديل والتجريح. ومنها (٣) الذهول عن المقاصد، فكثير من الناقلين لا يعرف القصد بما عاين أو سمع، وينقل الخبر على ما في ظنّه وتخمينه فيقع في الكذب. ومنها (٤) توهّم الصدق وهو كثير، وإنما يجيء في الأكثر من جهة الثقة بالناقلين. ومنها (٥) الجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع لأجل ما يداخلها من التلبيس والتصنّع، فينقلها المخبر كما رآها، وهي بالتصنّع على غير الحق في نفسه. ومنها (٦) تقرب الناس في الأكثر لأصحاب التجلة والمراتب بالثناء والمدح وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر بذلك، فتستفيض الأخبار بها على غير حقيقة، فالنفوس مولعة بحب الثناء، والناس متطلّعون إلى الدنيا وأسبابها من جاه أو ثروة، وليسوا في الأكثر براغبين في الفضائل ولا متنافسين في أهلها. ومن الأسباب المقتضية له أيضًا وهي سابقة على جميع ما تقدّم (٧) الجهل بطبائع الأحوال في العمران، فإنّ كلّ حادث من الحوادث ذاتًا كان أو فعلاً لا بدّ له من طبيعة تخصّه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله، فإذا كان السامع عارفًا بطبائع الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها، أعانه ذلك تمحيص الخبر على تمييز الصدق من الكذب، وهذا أبلغ في التمحيص".

## تطبيقات

### أ. قيس وليلى

من نصوص الجزء الأول من الأعمال الكاريكاتيرية الكاملة للراحل صلاح جاهين في باب "قيس وليلى" نصّ يجلّي كثيرا من جوانب الخطاب. بعض مفاتيح هذا النّص الإحالة إلى قصّة تاريخيّة معروفة والعلاقة بين النّص السابق والنص اللاحق، وهي علاقة تناصّ، ومستويات اللغة العربيّة في النصّ - بيت الشعر الفصيح والتعليق بالعاميّة - واقتباس بيت من الشعر، وهو من قبيل التّناص كذلك، والتورية (pun).

التَّوْرية عن الشيء، وهو الكناية عنه، أن تحمل كلمة أو جملة معنيين أحدهما أقرب إلى الذهن لكنه غير المقصود، والثاني بعيد إذ أنه المقصود. في كتاب (الإتقان في علوم القرآن) للإمام السيوطي: "الإيهام ويدعى التورية أن يذكر لفظ له معنيان، إما بالاشتراك أو التواطؤ أو الحقيقة والمجاز، أحدها قريب والآخر بعيد، ويقصد بالبعيد ويوري عنه بالقريب فيتوهّمه السامع من أول وهلة". وفي (أساس البلاغة) للزمخشري: "قيل: الأسماء ضربان أسماء الأشباح وهي التي أدركتها الرؤية والحس، وأسماء الأعمال وهي التي لا تدركها الرؤية ولا الحس، وهو كقوله:م: أسماء الأعيان وأسماء المعاني." حين تتجاوز التورية المفردة إلى عموم النّص تصبح نصًّا كنائيًّا allegory)) كما نجد في مزرعة الحيوان لـ جورج أورويل، وكليلة ودمنة لـ ابن المقفع، ورحلات جليفر لـ جوناثان سويفت، وغيرها.




هذا هو بيت الشعر الذي يحتلّ قلب المشهد في كاريكاتير صلاح جاهين:

منى النفس ليلى قرّبي فاك من فمي ...
كما لف منقاريهما غردان

خلفية الصورة/ البيت صحراء فيها بعض التفاصيل من نخيل وتلال وشمس مشرقة. قيس طريح بينما ليلى تسكن "بيت" شعر تحاول الانطلاق من أسرها مقبلة على قيس. هنا توريتان: تورية ليلى بوصفها مفردة تشير إلى "شبح" بعبارة الزمخشري وهي اسم علم يشير إلى امرأة نعرفها ثم "ليلى" بوصفها كلمة مكتوبة أو ملفوظة - حروف أو أصوات. التورية الثانية هي تورية "بيت" تشير أولا إلى بناية نسكنها وتشير ثانيًا إلى سطر من الشعر ينقسم إلى شطرين كما يظهر في الصورة.

محاولة ليلى الانعتاق والخروج من بيت الشعر وتعليقها "خلاص مش طايقة أعيش في البيت دا بعد كده" يحسمان قدرا كبيرا من دلالة النّص. في بيت الشعر بالإضافة إلى ما سبق طلب هو "قرّبي فاك من فمي" وتشبيه تمثيلي في "كما لف منقاريهما غردان" لا يفيدان الإخبار عن شيء قد وقع بل أمنية عالقة معلّقة تنتظر التحقّق. وفي تعليق ليلى تشير عبارة "البيت ده" إلى البيت الذي نراه في النّص حيث تحلم ليلى أن تخرج من "المنى" و"الطلب" و"التشبيه" إلى واقع ملموس محسوس يتحقّق وإلى أبيات شعر قيس إجمالا فلم تعد تقنع بالشعر وتريد أن تصبح بالفعل لا على سبيل التشبه طائرا يقبّل محبوبه ويقبّله. "خلاص" و"مش طايقة" تؤكّدان ضيق ليلى ببقائها أسيرة بيت من الشعر ونفاذ صبرها على عذريّة قيس

التوتّر في هذا النّص وفي غيره من نصوص باب قيس وليلى في أعمال جاهين الكاريكاتيرية توتّر بين من يعيش الحبّ "بالهمس" ومن تريد أن تعيشه "باللمس" - بعبارة سكينة في مسرحيّة (ريا وسكينة) - بين حبّ عذري يتعفّف وحبّ مقبل يتلهّف.

لا داعي للتعميم ولا للخروج بمقولات جامعة مانعة عن الفروق بين الجنسين في النظرة

إلى الحبّ. المقولات التي وردت أعلاه ترتبط بسياق واحد محدّد وهو سياق نصّ صلاح جاهين (وهو سياق مصري كما تشير "مش طايقة" و"بعد كده") الذي يعيد إنتاج سياق قصّة قيس وليلى. أمّا الانطلاق من هذا الكاريكاتير والهتاف بمقولات ساحقة ماحقة نحو "المرأة العربية كذا" و"الرجل العربي كذا وكذا" فهو من قبيل التعميم الذي لا يقوم على أساس، على الأقل لا ينبغي أن تقوم على أساس هذا النّص.

**ب. زبرجدة الخازباز**

في قصيدة (زبرجدة الخازباز) لـ حسن طلب ولع باللغة لا يُستغرب منه لمن عرف شعره، لكنّه ليس ولعًا مجانيًّا، بل ولع يوظّفه الشاعر لنقل رسالة وتحقيق غايات بلاغيّة. مدار انشغال القصيدة يتبدّي من عنوانها فهي زبرجدة - زبرجدة بكل ما في الكلمة من معنى - عن الخازباز. هي زبرجدة على معنى إحكامها وندرتها. وهي حجر نفيس كريم. الزبرجد قريب الزمرّد. يقال: إنّ الأفعى تسيل عينها إذا هي وقعت على الزمرّد ويقال: إنّه يشفي من الجذام إذا شربت نشارته. في الماضي كانت جميع الأحجار الكريمة ذات اللون المائل للأخضر تسمّى الزبرجد, لونه الأخضر لا يخفت ليلا عرفته مصر القديمة، وعرف قيمته الإغريق والرومان. ويقال: إنّ في عرش سليمان منه قدر وفير. واحتفت به الخلافة العثمانية، وجمع سلاطينها أكبر مجموعة من الأحجار الكريمة في العالم كما تقول الموسوعة الحرّة.

تنتهي مقاطع القصيدة الزبرجدة بقافية تشبه قافية "الخازباز". هذا أول ما نعرف من القصيدة. بداية القصيدة صادمة بما فيها من مفردات مهجورة لا يتوقّع أن يفهمها قارئ من غير أن يعود إلى المعجم. من الصعب مقاومة إغراء الشرح والتبسيط في مقاربة قصيدة كهذه القصيدة. إلاّ أنّ في ذلك خطرا جسيما وهو أنّه سيشغل المتلقّي عن الشرك البلاغي الذي يوقعه فيه الشاعر.

زبرجدة الخَازباز
ما لم يكن سيصِحّ صحّ
ولم يكن سيجوزُ جاز :
يبس السحابُ
تبخر القاموسُ
كيف إذن سيحيا الأنقليسُ؟
وكيف يُفلتُ من إسارِ المرمريسِ الخازباز؟
لا بدّ من شيء لينجو من هلاكٍ مقبلٍ
هل يستعينُ بحسّه الفطريّ؟
أم بخياله الحفّاز؟

من العنوان، إلى القوافي، إلى الصفات التي تلتصق بالخازباز - "الرعوي"، "الرخوي"، "البدوي"، "الصحراوي" - إلى أسماء الأماكن العربيّة والقبائل، إلى التوتّر المحوري بين مستحدثات العصر وتراث الخطابة والحروب العربية وفقه اللذة وعودة الشيخ إلى صباه، لا تترك القصيدة في نفس قارئها ريبة في أنّ المعنيّ بها والمشار إليه بالخازباز هو المواطن العربي المسلم - على وجه الخصوص من يرفض الخروج من الماضي - والذي أصبح يهدّده الانقراض في ظلّ ما يحيط به من أهوال ومستجدّات يعجز عن فهم مجملها.

لا بدّ من شيء لهذا الكائن الرعوي
هل يتقمّص الصحراء كي تسعى لواحته
الجداية؟
أم يقلّد رقصة اليعسوب؟
يصرخ كي يحسّ بأنّه ما زال حيًّا
أو تحسّ به الدواجن؟
هل يصرّح بالذي يخشاه من مأساته
أم يكتفي ببلاغة الإيعاز؟
ما لم يكن سيكون كان
فكيف يمكن أن يواجه ذلك الوضع المعاصر؟
يختفي عن كلّ عين خلف شوك القنفذ البري

أو درق السلاحف؟
يستعير من النعامة رأسها
ومن القرلي قلبه؟
أم يستقل جناح باز؟

فلنعد إلى المقطع الأول وقد ألفنا القصيدة حيث الخازباز هو نوع من الحشرات - لعلّها ذبابة الفاكهة - يهدّده الانقراض لأنّ البيئة التي ينمو فيها ويترعرع إلى زوال. لقد يبس السحاب وتبخّر المحيط ("القاموس") ولم يعد في مقدور ثعبان البحر ("الأنقليس") أن يعيش وقد جفّ الماء من حوله. والمرمريس أرض رملية جدباء أرض لا تُنبِتُ شيئًا لصلابتها، فكيف يفلت الخازباز من مصيره المحتوم؟

خطر الانقراض دفع الشاعر إلى أن يكتب القصيدة بلغة انقرضت أو كادت، لغة غرائبيّة غريبة تشبه غربة العربيّ اليوم وهو يعيش مع من حوله من أهل الأرض "الجغرافيا" نفسها، لكنّه لا يعيش معهم "التاريخ"نفسه. يعيش في الأساطير وهم يعيشون في زمن التلفاز وحرب الكواكب. أسلحة العربي القديمة لن تسعفه اليوم - لا الخيل ولا الليل ولا الرمح ولا القرطاس ولا القلم ما دام ينفق مداده في حروب بلاغية، وشروحات، وهوامش، وهوامش على الهوامش، وعنتريات، وخطب، وتفاصيل تغرق في تفاصيل، من غير حركة تذكر ولا فعل يعوّل عليه.

لو كانت له أنياب صل الشام
أو منقار شاهين الرها
أو قرن كركدن عطبرة
استدارة عين يعفور السماوة
أو زباني عقرب الدهناء
أو معشار حكمة بومة النيل
التفاتة إيل في بعلبك إلى الذرى
أو عضو إخصاب لتيس من صفاقس وهو ينزو
بين متيوسائه
أو قفزة الإطباق من نمس الصعيد على فريسته
قوائم تيتل من أي هاتيك التياتل أو ذوات
الظلف لو كانت له بجميع ما يجتاز!

في المقطع أعلاه حقل دلالي يشتمل حيوانات، وحقل آخر لأماكن تشتهر بها، وكلاهما يشير بلا مواربة إلى بيئة عربيّة لم تعد حيّة ولا نابضة وانزوى كثير من مفرداتها في كتب التاريخ والأساطير. وسوف ترد لاحقا حقول دلالية أخرى منها أسماء قبائل عربية هالكة أو تكاد.

لكنها ليست له فعلاً
ولو عاش الهنيدة لن تكون له
فما هو - في حقيقة أمره
إلّا مجرّد خازباز.

ويبدو أنّ الخازباز العربي قد فقد صفاته الأصيلة التي طالما تباهى بها وتفاخر وقد أصبح مسخا عالقا بين زمنين، لا ماضيه يصلح للتعايش مع حاضر الآخرين، ولا هو قادر على أن يتعايش معهم بحاضره في حاضرهم..

ماذا سيفعل ذلك الهزلي في حرب الكواكب؟
هل يلوذ بناقة عوجاء ناجية عليها الصيعرية
تصمعل بنضوه
فيضيع في الربع الخراب
مرددًا غبّ السرى والسير
ما يحدو به الرجاز؟

لا بدّ من شيء يجنّب ذلك البدوي أهوال
المصير الصعب
هل يغزو بجيش من أساطير .. مصنع الفولاذ؟

يشحذ عزمه ويريش سهمًا
ثم يطلقه على القمر الصناعي المحلّق في

سماء بيوته
وفضاء غرفته؟
يجرّد حملة كبرى ليحتل البنوك وشاشة
التلفاز؟

أم هل يجرّد حملة أخرى يكون شعارها؟:
تحرير عكا
يستحلّ دم الذبيح وما أُهل به لغير الله
يشرب بوله كرهًا ويقتات البراز؟
لا بدّ من أيّ من الموتين :
موت العجز بين القادرين
وموت الاشمئزاز.

أم هل يهيئ خيمة الأعراف لاستقبال مؤتمر
لقمة جنسه:
غيظ بن مرة - قيس عيلان - الفدوكس - علكّ-
ضبّة- جحجبي- أُدّ بن طابخة -البراجم - كلب
- جحش - قريش - بهدلة - الحيا- سعد العشيرة
- شنّ - أزد شنوءة - الدئل - العطاعطة - الهميسع
-عجل - عكل - هصيص - أفصى - حسل - عنس
- جذام - عنز - تنوح - أنف الناقة - الحرماز؟

نعم الرعيل
ونعم أسماء القبيل
ونعم أعمال الرجال إذا تفوخر بالفعال وعُدّد
الإنجاز !

أم الأصحّ بقاؤه متلذّذًا بمجادلات الأشعرية
في جواز إمامة المفضول
أو جعل الخلافة في قريش؟
مناديًا بوجوب تأسيس الفروع على الأصول؟
مقفيًا بكتاب "أسباب النزول"
على كتاب "دلائل الإعجاز" ؟
أم هل يجرب حيلة أخرى لفك الرمز؟

يخلق منهجًا حرًا لتأويل المجاز؟

أيؤلب الفصحى
لتخرج من معاجمها إلى نظرية الكم الجديدة ؟
أو إلى علم التفاضل ؟
كي تقايض من تشاء بضاعة ببضاعة :
فبحرف حتى : معمل الكيمياء
بالنعت : الفلز
بخمسة الأسماء : علم وظائف الأعضاء
بالمترادفات : مفاعلات الذرة الآلات بالعلل
المصانع بالمضارع والمضاف والمجرور
بالجزم الجيولوجيا
بلام النصب أو واو المعية أو أداة النهي :هندسة
القوى
بعلامة التأنيث درفلة المعادن
بالمعلقة الجهاز !

ليعرف من يريد ... حقيقة الوطني /
والجاسوس
والسلفي / والسمسار
والثوري / والنهّاز

لابد من شيء يناقض كل شئ
ثم يكسح أي شئ من قمامة هذه الأشياء
لا يبقى على شيء
فقد يبس السحاب
وطال صبر العيس
سالت مهجة اليقطين
كيف إذن سيحيا الأنقليس؟
وكيف يفلت من إسار المرمريس الخازباز؟

ما الحدث الذي أثار القصيدة؟ ليس حدثا واحدا بل ربمّا أحداث ووقائع التقطها الشاعر وأدرك من خلالها أنّ العربي المنغلق على ذاته يعيش في عالم

غير العالم. من هنا مّر المشهد المربك في زمن نفس الشاعر فاستعادت المشاهد كلّها من أيام القبائل إلى زمن الضياع الكبير. في زمن التغنّي يمارس الشاعر ولعه باللغة فينبش في المعاجم ليجد المعادل الموضوعي للكلام عن كائن يعيش خارج التاريخ.

التفاصيل في القصيدة مرهقة، لكنّها مألوفة يعرفها العربي المنصف عن نفسه ويعرفها غيره عنه. فلنخرج من غواية الشرح والتلخيص إلى شيء من التأويل. وقدّ تقدّم أن فكرة انقراض الخازباز أو إقصائه إلى هامش التاريخ كانت مبررا بلاغيا مهمًّا لما في القصيدة من مفردات غريبة وأسماء ليس لغالبها وجود اليوم.

لماذا اختار الشاعر هذه اللغة المعجزة أحيانا والمرهقة والتي تستعصي على فهم الخاصّة والعامة من غير لجوء إلى معجم أو "قاموس". فكرة الانقراض الوشيك المحدق سبب. أمّا السبب الذي يتصل بانشغال هذا الجزء من هذا الكتاب فهو اللغة. بين القارئ والمعنى في هذه القصيدة طبقة صلبة كثيفة من اللغة قد تصرفه عن محتواها وعن رسالتها. ولا بدّ أن ينفق من وقته وجهده الكثير لا لشيء إلاّ ليفهم معاني المفردات قبل أن يفكّر في دلالات القصيدة الكليّة المهمة.

هذا ما فعلت اللغة بالكائن العربي البائس وما فعل بها منذ عرفها وعرفته. انشغل بها وانشغلت به وتركا معا العالم من حولهما يتغيّر ويتطوّر وتدور به الأيام ويدور بها وهما في مكانيهما "محلّك سر" حتى انتهيا إلى هذه الغربة وهذا الاغتراب. قرون بعد قرون والكائن العربي "يلفّ ويدور" ويدخل في حروب بلاغيّة لا تنتهي. يدبّج الخطب العصماء، وينظم الدرر الطوال من القصائد في الفخر بما لا يستحق الفخر في كثير من الأحوال ومدح من لا يستحقّون المدح والرثاء وغيرها من أغراض، ويسهر ويختصم في أمور لغويّة، وقضايا فقهيّة، وشروحات بلاغيّة، واستطرادات على الاستطرادات، وحواش على الحواشي ويعود إلى كل ما سبّق مرارا وتكرارا، لا يغادر الهوامل ولا يحيط بالشوامل. يتربّص به الشيطان في التفاصيل فيعيش فيها لا يفارقها.

هذا بالإضافة إلى قضاياه الفقهيّة المفتعلة عن وجوب رجم القرد الزاني وجواز الوضوء بكذا وكذا ونقض الوضوء عند حمل قربة مملوءة فساء وغير ذلك. بينه وبين من حوله أستار وراء أستار وحجب في إثرها حجب من البهرج والزخرف والمحسنات البديعية، فلا يكاد يصل منه إلى غيره شيء، ولا يكاد يعي هو من كلام غيره شيء. لن تستسيغ هذا التراث الكثيف الذي يحجب العربي عن العالم ويحجب العالم عنه حتى تصبر على زبرجدة حسن طلب وتقرأها إلى نهايتها - بعد أن قاومت رغبتك في التلخيص والبحث عن معاني المفردات.

**ج. من محمد إلى الآنسة فاطمة**

هذه رسالة مكتوبة (من صفحة اللطائف المصوّرة)، ردّا على رسالة - "وأبلغك أنّني بيد السرور تشرّفت واستلمت كتابك الكريم ورسولك الصادق الأمين فأكبرته حين قرأته" - من محبّ إلى محبوبته في ثلاثينيات القرن المنصرم. والمكان بني سويف في مصر. الرسالة حدث تواصلي بين زمنين، زمن مضى فيه رسالة من المحبوبة، وزمن لمّا يأت بعد تشير إليه الرسالة كما يرد لاحقا. هذه ليست رسالة إلكترونية ولا رسالة نصيّة ولا رسالة عبر كتاب الوجوه (الفيسبوك)، بل رسالة ورقية حملها رسول صادق أمين لعلّه ساعي البريد أو "مرسال غرام" وليس لأيّ منهما مكان أو مكانة تذكر في عالم اليوم. هذا عن الوسيط.

أمّا المشاركون في الحدث التواصلي - الرسالة - فهما الكاتب المرُسِل - محمّد - والمرسل إليها - الآنسة فاطمة. في خلفيّة الرسالة شخصيّات أخرى هي السيّدة والدة محمّد والسيّدة والدة

فاطمة - "أبلغك تحيات السيّدة الوالدة والجميع بخير تحياتي للسيّدة الوالدة" - والرسول الذي حمل الرسالة، ومعسكر خير ومعسكر شرّ، ملاك حارس و"عوازل" يحسدون وشياطين قد تقترب - "ودعوت الله عني وعنك أن يجعل لنا على الدوام مَلَكًا طيّبًا من بين ملائكته يرقبنا ويحفظ لنا عهدينا ويحافظ علينا من شر حاسدٍ إذا حسد ومن شر شيطان إذا اقترب".

العلاقة بين محمّد وفاطمة "علاقة حبّ" يأمل الكاتب أن يفضي إلى "زواج" - "حبيبتي الوحيدة"، "وهبتك قلبي فهل لك أن تتبادلين الهبة"، "قبلتي وقبلتي وقبلاتي". وفي هذا الحبّ شرطان يضمنان من وجهة نظر المرسل نجاح الزواج المأمول، هما الوفاء والطاعة. وهو حبّ "اجتماعي" معلن في رعاية الأسرتين، على الأقل تعرفه والدة محمّد ووالدة فاطمة. قصّة الحبّ - التي لا غاية لها إلّا الزواج - لم تبدأ مع هذه الرسالة، فكما سلف، هذه رسالة يردّ بها محمّد على رسالة من فاطمة. وفي الرسالة كلام عن الماضي وكلام عن المستقبل - هذا ما طالعته من وجهك الوضّاء .. وبعد هذا سترينَ الوفاء يتبادل ويطفح إناؤه وَيَعُمُّ فتسير السفينة بحمولتها تمخر عباب البحار رافعة شراعها تتيه دلالا وعجبا على الزمان"، "هذا ما شاهدته ولمسته بيدي .. وبعد هذا ستكونين إن شاء الله من أسعد الخلق في الدنيا والآخرة". قدّمت فاطمة الوفاء والطّاعة، ومحّمد يعدها أنّها ستجد جزاء ذلك سعادة في زواجها، ويرسل مع الرسالة "قبلة الإخلاص الأبدي". وينتظر "الردّ".

مع الوفاء والطّاعة ظلّت العلاقة رسميّة وقورة، فالتحيّة في أول الرسالة موجّهة إلى "الآنسة فاطمة" لا "بطّة" ولا "طمطم" ولا "فطومة" ولا حتّى "فاطمة" مجرّدة من اللقب. وفي الرسالة إشارة إلى "السيّدة والدة" فاطمة و"السيّدة والدة" محّمد لا ماما ولا مامي ولا أمّي ولا حتّى "والدتك" أو "والدتي" من غير لقب "السيّدة". ما يصدق على صيغ المخاطبة والإشارة يصدق على اللغة في الرسالة كلّها - "بيد السرور تشرّفت واستلمت كتابك الكريم" لا "وصلتني رسالتك". الشعور "بالتشريف" يتكرّر في نهاية الرسالة "حتى أتشرّف برؤياك". قد تشير كلمة "تشرّفت" في أول الرسالة و"أتشرّف" في آخرها و"الآنسة فاطمة" في مخاطبة المحبوبة إلى فروق اجتماعيّة ليس في الرسالة من أدلّة أخرى أو قرائن عليها. على أنّ الكلام عن الطاعة و"القبلات" التي تزخر بها الرسالة تضعف هذا البرهان على فروق اجتماعية بين المتحابّين.

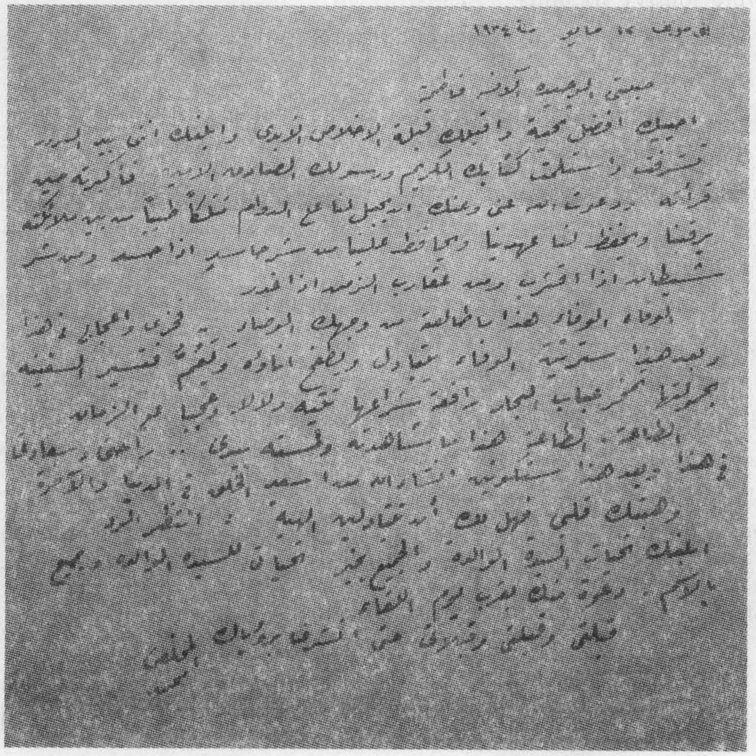
ولأنّ النّص رسالة بريديّة تقليديّة، يشتمل مقدّمة وموضوعا وخاتمة. في المقدّمة توجيه (الآنسة فاطمة حبيبتي الوحيدة") وتحيّة ("أحيّيك أفضل تحيّة وأقبّلك قبلة الإخلاص الأبدي") وإشارة إلى نصّ سابق وفي الإشارة تبرير النّص الراهن، ثم دعاء. وفي الخاتمة انتظار ردّ وسلام للأهل ووداع إلى لقاء مأمول.

يريد المرسل أن يؤكّد محبته، ويريد أن يرسّخ شرطي البقاء على العهد - الوفاء والطّاعة - وقد وجد بذورهما من قبل في محبوبته ورضي عنها وملأه الفخر والسعادة لما رأى - "فخري وإعجابي بهذا"، "راحتي وسعادتي في هذا" -ويريد أن تبقى على ما وجدها عليه.يستعين في تبليغ رسالته بالتكرار مرتينِ مع "الوفاء" ومع "الطّاعة"، وبوعد أن تجد المحبوبة جزاء وفائها وطاعتها في الدنيا والآخرة. وفي الكلام عن المستقبل صورة مركّبة بديعة - "الوفاء يتبادل ويطفح إناؤه وَيَعُمُّ فتسير السفينة بحمولتها تمخر عباب البحار رافعة شراعها تتيه دلالا وعجبا على الزمان" - الزواج فيها إنّاء يطفح بما يضع فيه الزوجان إن وفاء فوفاء وإن غير ذلك فغير ذلك. والحياة الزوجيّة، فيها رحلة في بحر لجيّ متلاطم الأمواج. ثم صورة القلب الذي

يتجسّد هدية يرسلها المحبّ إلى محبوبته وينتظر أن ترسل هي بدورها قلبها إليه.

إلى هنا ننتهي من قراءة هذا الرسالة الطريفة لكنّ الكلام عنها لم ينته بعد، فبالإمكان مراجعة أفعال اللغة فيها للوقوف على ما فيها من خبر وطلب ووعود، وحظّ الأفعال فيها، بين ما وقع منها وما ينتظر أن يقع. سوف يبدو محمّد مقّعرا متشدّقا في نظر أقرانه في يومنا هذا وسوف يذهله مقدار "النشا" الذي تحفل به رسالته. لا تثريب على محمّد، فهو يكتب بلغة عصره ويخاطب فاطمته لا فاطمتك أنت ولا فاطمة غيرك.

حبّ غير الحبّ في زمـــن غير الزمـــن.


مهجتي الحبيبة [illegible] فاطمة

أهديك أفضل تحية وأقبلك قبلة الإخلاص الأبدي [illegible]

[illegible] كتابك الكريم [illegible]

[illegible]


المراجع

١- شاكر، محمود: "نمط صعب ونمط مخيف"، (مجلة المجلّة) ١٩٦٩-١٩٧٠. جدة والقاهرة، مطبعة المدني، ١٩٩٦.

٢- العربي، ربيعة: "الحدّ بين النّص والخطاب"، علامات، ص ص ٣٣-٤٦.

٣- مزيد، بهاء الدين محمد: النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، مصر، دسوق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.
٤- مزيد، بهاء الدين محمد: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي: تبسيط التداوليّة، مصر، القاهرة، دار شمس للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
٥- مشبال، محمد: "البلاغة ومقولة الجنس الأدبي"، عالم الفكر، ٢٠٠١، مج ٣٠، ع١، ص ص ٥١-٩٦.
٦- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المنصورة، مكتبة الإيمان، ١٩٩٩.

7- Antaki, C,, Billig, M, Edwards D. &, Potter, J. (2003). "Discourse analysis means doing analysis: A critique of six analytic shortcomings." Discourse Analysis Online, 1(1). http://extra.shu.ac.uk/daol/previous/v1_n1.html
8- Becker, Alton. L. (2000). Beyond Translation: Essays Toward a Modern Philology. Ann Arbor: University of Michigan Press.
9- Cap, P. (2013). Proximization: The Pragmatics of Symbolic Distance Crossing. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
10- Gee, James Paul (2011). How to do Discourse Analysis: A Toolkit. New York: Routledge.
11- Genette, G. (1997): Palimpsests (trans. Channa Newman & Claude Doubinsky). Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
12- Knapp, M. L. (1984). Interpersonal Communication and Human Relationships. Boston, MA: Allyn & Bacon.
13- Rothwell, J. Dan. In the Company of Others. 2nd ed. New York: McGraw Hill, 2004. 278-285.
14- Van Dijk, T. A. (1980). "The Pragmatics of literary communication." In: E. Forastieri-Braschi, G. Guinness & H. Lopez-Morales (eds.), On Text and Context . Rio Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1980, 3-16.
15- Wolf, P. (2003). "Why themes matter: Literary knowledge and the thematic example of money." In M. Louwerse and W. van Peer (eds.), Thematics: Interdisciplinary Studies (pp. 341-352). Amsterdam andPhiladelphia: John Benjamins.

### مراجع من موقع الورّاق

- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا
- الجاحظ: البيان والتبيين
- الجاحظ: الحيوان
- الجاحظ: الرسائل
- الحريري: مقامات الحريري
- الزمخشري: أساس البلاغة.
- السيوطي: الإتقان في علوم القرآن
- ابن خلدون: المقدّمة
- ابن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد
- محبّ الدين الحموي: حادي الأظعان النجدية إلى الديار المصرية
- الواحدي: شرح ديوان المتنبي.
- الزركلي: الأعلام

# خطاب اللغة في الأدب وتحولاته الإبستمولوجية

محي الدين محسب*

هذا العام (٢٠١٦) يشهد مرورَ قرن على ظهور كتاب دوسوسير (دروس في اللسانيات العامة). هذا الظهور أصبح -في تاريخ العلوم الإنسانية- علامة فارقة، وأصبح بتأثيره في نظرية (اللغة) ثورةً علمية. وما يزال بالاستثمار اللاحق والمتلاحق له في الخطابات الخاصة بقضية (اللغة في الأدب) مرجعيةً ركنًا.

كل هذا التأثير الضخم -وللمفارقة- كان لكتاب لم يخطَّه صاحبُه بقلمه، أو يشرف على تحريره بنفسه. وظل دوسوسير منذ عام ١٩١٣م راقدًا تحت الثرى جسدًا، لينهض حيًا من جديد ! ولكن هذه المرة بخط يده ! ففي مدينة جنيف السويسرية، وفي مشتل البرتقال بالمنزل الذي عاش فيه دوسوسير سنواته الخمس الأخيرة، والذي بات ملكًا للورثة من عائلته، يتم العثور على مخطوطات بخط دوسوسير نفسه. مخطوطات فيها ما يلتقي بأصل الكتاب الذي يمرُّ عليه هذا العامَ قرنٌ كامل ! وفيها ما يتقاطع معه ويتعارض إلى درجة قول (لاكس): «إن النصوص المتعددة المنشورة حديثًا، مما كتبه دوسوسير بنفسه غيرَّت بشكل عميق مقاربتنا لتصورات اللغة التي اعتنقها لسانيٌّ جنيف الكبير. فنظرية اللغة، والبرنامج اللساني اللذان اقترحهما دوسوسير يبدو أنهما بحق مختلفان بشكل كبير عما عُرف على نطاق واسع من نصوص دوسوسير التي نُشرت تحت اسم لسانيات دوسوسير»[١]. ومن الشائق أن بعض الباحثين ذهب - على ضوء هذه الكشوف - إلى أنها تجعل دوسوسير صاحب ثورتين تواجه كلٌّ منهما الأخرى: الأولى قام بها كتابه (دروس في اللسانيات العامة) حين أدّى إلى ثورة البنيوية في الستينيات، والثانية هي أن ما جُمِعَ من مخطوطاته منذ عام ١٩٥٧م ومنها ما ظهر بعد ذلك تحت عنوان (كتابات في اللسانيات العامة)[٢] هو شيء شبيه بثورةِ مابعد البنيوية، وبخاصة فيما يتعلق بمفهوم (الجوهر الزئبقي للغة) عند دوسوسير الذي نُظِر إليه على أنه يكافئ مفهوم التباس العلامات the indeterminacy of signs عند التفكيكيين!

وفي كتابه الصادر عام ٢٠٠٧م يقول ميشال أريفيه إن كتاب دوسوسير (الدروس) كان «منذ عام ١٩٥٧ موضعًا لنقاشٍ احتدم منذ بضع سنوات»[٣]. وهنا نجد أن (إعادةَ القراءة) التي قام بها ميشال أريفيه في كتابه المترجم إلى العربية (البحث عن

*أستاذ العلوم اللغوية والأسلوب، جامعة المنيا، مصر.

فردينان دوسوسير)[٤] قد جاءت على ضوء هذه الكتابات لدوسوسير التي اكتُشفت بعد ظهور (الدروس) وانتشاره الهائل. فـ(أريفيه) يشير إلى اكتشاف مشروعِ كتاب لـ دوسوسير بعنوان (في الجوهر المزدوج للغة)[٥] ولكنه مشروعٌ ظَلَّ مسوّدة. كذلك يشير أريفيه إلى كتابات أخرى لـ دوسوسير ظهرت في عدد من الأعمال مثل كتاب روبير جوديل Robert Godel «المصادر المخطوطة لكتاب دروس في اللسانيات العامة» عام ١٩٥٧م، ومثل كتاب ميشال فلوري-Michel Fleury «تعاليق ووثائق عن فردينان دوسوسير» عام ١٩٦٤م، ومثل عمل سيمون بوكيه-Simon Bouquet الذي نُشر تحت عنوان «العثور على مخطوطة لـ فردينان دو سوسير تهز اللسانيات المعاصرة» عام ٢٠٠٥. ومن خلال هذه الأعمال يضع أريفيه أيدينا على حقائق جديدة منها مثلاً أن اهتمام دوسوسير بالسيميائيات يعود إلى مرحلة أسبق من ظهور (الدروس) بخمسة عشر عامًا؛ حيث أشار زميل دوسوسير في جامعة جنيف (أدريان نافيل) إلى ذلك عام ١٩٠١م[٦]. ومن ذلك أيضًا تصحيح الخطأ الشائع بأن دوسوسير استبعد في لسانياته (الكلامَ)، من شفرة code (اللغة)[٧]. كما يكشف أريفيه عما يسميه (التناقضات التي تعتري التفكير السوسيريّ)، فيما يتعلق بنظريته في (اعتباطية العلامة اللغوية)[٨] حيث «ينتقل من الاعتباطية بين الدال والمدلول إلى الاعتباطية بين العلامة والمرجع»[٩]. ومع كل هذه الجهود فما يزال هناك نحو عشرة آلاف صفحة مخطوطة ! حسبما يخبرنا في عام ٢٠١٠م صاحبُ الكتاب ذي العنوان الدالّ (دوسوسير: دليل الحائر)[١٠]!

وهنا لا بد أن أقف لأطرح السؤال: وما علاقة كل هذا الحديث عن دوسوسير بقضية (اللغة في الأدب)؟ وفي الإجابة أقول ببساطة: إن دوسوسير هو المشتهر بلقب (أبو اللسانيات الحديثة)؛ أي اللسانيات التي أحدثتْ -كما ذكرتُ- ثورةً في نظرية اللغة. وهذه اللسانيات نفسها أحدثت أيضًا ثورة في نظرية الأدب: تأثيراً وتأسيسًا في الشكلانيات والبنيويات والأسلوبيات والسيميائيات. فمن أجل بناء خارطة واضحة نوعًا ما لخطاب قضية (اللغة في الأدب) لا بد -ابتداءً- من استكشاف موقف هذا المؤسس الرائد؛ دوسوسير نفسِه، من هذه القضية.

وفي هذا الشأن يقول واينفريد نوث Nöth Winfried تحت عنوان (إسهام دوسوسير في السيميائيات الأدبية)[١١]: «في مجال الأدب فقط أنجز دوسوسير دراسات حول نُظُم العلامات أكثر مما أنجز في مجال اللغة. ففي دراساته الميثولوجية يصف الحكاية الجرمانية (النيبلانجيين- Nibelungen) - مثلاً - بأنها (نظام من الرموز) وأنها (جزء من السيميولوجيا) حيث «تخضع هذه الرموز بشكل لاواعٍ للتنويعات نفسها وللقوانين نفسها التي تخضع لها أيُّ سلسلة أخرى من الرموز؛ (كرموز كلمات اللغة مثلا)»[١٢]. وبخصوص الأحداث وأسماء الآلهة الواردة في الأساطير والحكايات يرى دوسوسير أنها أسماء وأحداث فعلية تحولت مع مرور الزمن إلى قيم سيميائية[١٣]. وبجانب هذه الدراسات الميثولوجية التي استخدم فيها مفهوم (الرمز)[١٤] ترك لنا دوسوسير ٩٩ دفتراً تتعلق بالبحث الذي قضاه بين عامي ١٩٠٦ و ١٩٠٩ في الشعريات الهندوأوروبية، وفي كل دفتر يستقصي المحددات الشكلية المختلفة التي تميز اللغة العادية عن الشعر: الوزن، النظم، القافية، السجع، التوازي...إلخ. وكان من أهم ما شغله في هذا الشعر البحث عن نظام تلك الوسائل الفنية التي تمثِّل القوالب المولِّدة للنصوص؛ مثل ما أطلق عليه (cryptograms الحروف السرية) و(hypograms الحروف التحتية) و(anagrams[١٥] الجناسات التصحيفية)[١٦]. وباستقصاءاته في هذه الوسيلة الأخيرة أصبح دوسوسير مرموقًا في تاريخ سيميائيات الأدب[١٧].

ويعقد ميشال أريفيه في كتابه الذي أشرنا إليه فصلاً تحت عنوان (سوسير في مواجهة الأدب) يضع في مفتتحه حقيقتين(١٨):

- الأولى هي أن مفهوم الأدب يحتل في كتاب(الدروس) مكانة هامشية جدًا.
- والثانية هي أن الخطابين اللذين يتمحور حولهما اهتمام دوسوسير في أبحاثه الأخرى هما في المقام الأول، وبطريقة تكاد تكون حصرية، ينتميان إلى النمط الأدبي. وأريفيه يعني بذلك نصوص الجناس التصحيفي anagramme(19)، ونصوص الحكاية الأسطورية والشعبية.

وهاتان الحقيقتان مهمتان، وتمثلان مفارقة في موقف دوسوسير من الأدب. فالكتاب الأشهر (الدروس) هَمَّش مقاربةَ مفهوم الأدب. ولكنه كان سببًا في ثورة في نظرية الأدب. والنوعان النصيان الآخران اللذان لهما صلة بالأدب ظلا في انطمار الخفاء، كما أن معالجة دوسوسير لهما طغى عليها المقصد اللساني الخالص. ومع ذلك فإن ما سمِّيَ بـ(كراسات الجناسات التصحيفية)، كان له تأثير في مقاربات أعلام كبار مثل ياكوبسون، جوليا كريستيفا، - وجاك ديريدا، وريفاتير، وغيرهم -لما أُطلِق عليه (المادة الصوتية للشعر phonic material of poetry)، أو ما أُطلق عليه (التكراريات في الأشكال الشعرية recurrences in poetic forms)(20).

ويورد أريفيه نصًا من (الدروس) نراه مهمًا، على الأقل على مستوى التداول المصطلحي. وسأكتفي من هذا النص بالعبارة الآتية: «فاللغة الأدبية تتجاوز من جميع النواحي الحدودَ التي يبدو أن الأدب يَسَّرَها لها»(٢١). وهذا التجاوز الذي يشير إليه دوسوسير هو ما وسم هذه اللغة عنده بالقصدية والاصطناع والارتباط بالكتابة وعدم العفوية. ونحن نعلم أن كل هذه السمات هي التي تأدت بتلميذه شارل بالي لإقصاء الأدب من الأسلوبيات. ومع ذلك يمكن القول بأن أهمية هذا النص تكمن في أنه يُظهر أن ثمة مفهومًا، أو مصطلحًا، استخدمه دوسوسير، واستُخدِم -بتداول إبستمولوجي كثيف -فيما بعد لدى المَدارس الشكلانية؛ هو (اللغة الأدبية). هذا المفهوم (اللغة الأدبية) يعني عند دوسوسير، وفي هذا التداول الإبستمولوجي، أن الأدب «نوع خاص من الخطاب، يتميز تصنيفيًا من أنواع الخطاب الأخرى»، وهذا النوع الخاص من الخطاب هو بمصطلح سوسير (الأعمال الأدبية)(٢٢). وفي تسمية هذه (الخصوصية) يسمح أريفيه لنفسه بأن يَستخدم المصطلحَ الذي استُخدم لدى الشكلانيين فيما بعد؛ وهو «مصطلح الأدبية»(٢٣).

ويخلص أريفيه(٢٤) من تحليل كتابات دوسوسير إلى أمرين واضحين بخصوص رؤيته لـ(الأدبية). وهذان الأمران نضعهما على النحو التالي:

١- ثمة ارتباط لا ينفك بين (الأدب) و(الكتابة).
٢- للأدب خصوصيته التي تفضي إلى عدم تأثره-بالتعاقبية الزمنية، وكذلك إلى عدم تأثره بالتتابعية الخطية (كما في نص الجناس التصحيفي).

وهذان الأمران يقودان - في الإطار الإبستمولوجي للسانيات دوسوسير - إلى ابتعاد اللسانيات عن درس الأدب. ومع ذلك فالذي حدث هو العكس! بل العكس الكبير !!!

***

ومع تلميذ دوسوسير (شارل بالي)، ومع تلاميذ شارل بالي، تشكل خلال النصف الأول من القرن العشرين التيارُ الأول من النظام العلمي الذي سُمّي بـ(stylistics الأسلوبيات)(٢٥)؛ وهو تيار الجناح الذي يُطلق عليه (الأسلوبيات التعبيرية). أما تشكل التيار الثاني؛ وأقصد به التيار الذي يمكن أن نطلق عليه (الأسلوبيات التفسيرية الثقافية)، فقد وضع ليو سبيتزر (١٨٨٧ -١٩٦٠) تصوراته الأساسية بدءًا من كتابه (اللسانيات والتاريخ الأدبي: مقالات في الأسلوبيات) عام ١٩٤٨. وفي مستهل هذا الكتاب يقدم سبيتزر دفاعًا حارًا عن أهمية (اللغة) ليس بالنسبة إلى الدرس الأدبي، وإنما إلى العلوم الإنسانية بصفة عامة(٢٦).

هذه الأهمية للغة بالنسبة إلى الدرس الأدبي ظلت تتوالى تأكيداتها وما تزال إلى وقتنا الحاضر. ففي عام ١٩٦٤ يصدر من عَلَمَين لسانيين كبيرين قولان لهما دلالتهما في هذا السياق! الأول هو (ر. هـ. روبنز) الذي قرر أن «اللسانيات - باعتبارها الدراسة العلمية للغة -لا بد أن تغطي كل جوانب اللغة واستعمالاتها وكل أساليبها. ولا شك أن الأدب يكوّن عددًا من الاستعمالات والأساليب الخاصة، ويشكل جزءًا قيمًا ومهمًا من المادة اللغوية في دراسة أي لغة. وفي دراسة الاستعمال الإنساني لملكة اللغة»[٢٧]. أما العَلَم الثاني فهو (ميشيل هاليدي) حيث قال «إن اللسانيات والشعريات poetics لا يمكن أن ينفصلا، وإن على اللساني أن يقدّم وصفًا لكل النصوص، باعتبار أن ذلك جزء من اللسانيات التطبيقية»[٢٨]. وبعد مرور حوالي عقدين من القولين السابقين نجد ليتش وشورت يقولان عام 1981 إن «الأسلوبيات هي مغامرة اكتشاف بالنسبة إلى كلٍ من الناقد، واللساني»[٢٩]. وبعد ما يزيد على أربعين عامًا، وفي عام ٢٠٠٦م يأتي أحد رواد الشعريات الإدراكية، أو الأسلوبيات الإدراكية، وهو بيتر ستوكويل، ليقول: «يبدو من الواضح حتى بالنسبة إلى غير المتخصص أن أفضل دراسة للأدب - ذلك الشكلُ من الممارسة اللغوية ذات القيمة الثقافية العالية والمكانة الجمالية - هي استعمالُ الموارد المطوَّرة في مجال اللسانيات»[٣٠].

مثل هذه الإقرارات المتعاقبة على هذا الامتداد الزمني مؤشر إلى تشكُّل خطاب يطرح أسئلة مثل: ما طبيعة (اللغة) في الأدب؟ وكيف أسهم العلمُ المختص بدراسة اللغة (اللسانيات) في فهم هذه الطبيعة؛ ومن ثم في التشكيل الإبستمولوجي لكثير من التصورات والمناهج المستخدمة في تحليل النصوص الأدبية، وفي فهم الظاهرة الأدبية بصفة عامة؟

ومن أجل تقديم إحاطة وجيزة بأبعاد هذا الخطاب ينبغي - أولاً - أن نميز بين مرحلتين من العلاقة التاريخية القائمة بين اللسانيات والنقد الأدبي[٣١]. ويمكن أن نطلق على المرحلة الأولى أنها مرحلة (العلاقة/ الهواية)؛ وهي تمتد عبر حلقات متتابعة من الفكر الإنساني: من التفكير اليوناني القديم، إلى التراث اللاتيني الذي قام على أساس محاكاة الأدب اليوناني، ثم إلى تراث العصور الوسطى، وبخاصة التراث العربي، وأخيراً إلى تراث عصر النهضة والقرون التالية حتى مطلع القرن العشرين. أما المرحلة الثانية فهي تلك التي يمكن تسميتها بمرحلة (العلاقة العلمية المنهجية)؛ وهي تبدأ بظهور مدرسة دوسوسير (ت ١٩١٣) في اللسانيات، ثم ظهور الأسلوبيات على يد شارل بالي (ت ١٩٤٧) الذي تتلمذ على دوسوسير، ومن ثم توالت بعد ذلك في عصرنا الحديث، وفي وقتنا المعاصر، الدراساتُ الأسلوبية، ودراساتُ (اللسانيات الأدبية) على حد المصطلح الذي استخدمه برنشتين عام ١٩٩٤م في تحريره لكتاب (النص وما وراءه: مقالات في اللسانيات الأدبية)[٣٢].

ولعل أهم سمة تميز طبيعة العلاقة بين الدرس اللساني والنص الأدبي في المرحلة الأولى هي هامشية التناول من طرف اللغوي وجزئية التناول من طرف الناقد الأدبي. فاللغوي القديم نظر إلى اللغة الأدبية[٣٣] باعتبارها مصدرًا يستقي منه (قواعدَ) اللغة و(سننَ) الكلام. ومن ثم فدراسة الاستعمال اللغوي في الأدب ليست غاية في حد ذاتها، بل إن اللغويين وقفوا باللغة الأدبية عند عصر معين كان يمثل -في نظرهم -أعلى مستويات الأداء اللغوي. حدث ذلك في التراث الكلاسيكي (اليوناني واللاتيني) القديم، كما حدث في التراث العربي. في التراث اليوناني كان النص الأدبي يكتسب قيمته وأهميته إذا كان ممثلاً وملتزمًا بخصائص لهجة أتيكا Atica؛ وهي لهجة الأثينيين القديمة. وكان يُنظَر إلى أدباء هذه

اللهجة - ومنهم الشاعر المعروف هوميروس - على أنهم يمثلون العصر الذهبي للغة اليونانية. ومن هنا يعرِّف النحويُّ اليوناني القديم (ديونيسيوس ثراكس) النحوَ بقوله «إنه المعرفة العملية بالاستعمالات العامة للغة لدى الشعراء وكتاب النثر»(٣٤). ومن بين الوظائف التي يسندها إلى النحو وظيفة «شرح التعبيرات اللغوية في الأعمال الأدبية»، و«وظيفة تقدير التأليفات الأدبية التي تعد أشرف جزء في النحو»(٣٥). وفي التراث اللاتيني استمرت العلاقة بين الدرس اللغوي والأدب على أساسٍ من المفاهيم ذاتها التي أرساها اللغويون اليونان. فلقد عرّف النحاة اللاتينيون النحوَ بقولهم إنه «فن الكلام الجيد، وهو فن الفهم الجيد للشعراء»(٣٦). كما أنهم آمنوا بأن الذي جعل شيشرون وفرجيل أحسن الكتاب إنما هو لغتهم الأدبية.

وإذا انتقلنا إلى التراث العربي فإننا لا نريد أن نفيض في القول حول الملابسات التي أدت إلى قيام الدرس اللغوي عند أسلافنا، ولكن ما يهم الإشارة إليه في سياق موضوعنا هو أن النصوص الأدبية كانت دائمًا المادة التي أرسى من خلالها اللغويون العرب كثيراً من تصوراتهم ونظرياتهم حول اللغة. ولقد كان ثمة إيمان يكاد يكون مطلقًا بأن ثمة عصرًا ذهبيًا للغة تمثل في الشعر الجاهلي من جانب، وفي النص القرآني الكريم من جانب آخر. والملحظ المهم هنا هو أن دراسات اللغويين تعاملت مع الأدب لا باعتبار النص الأدبي وحدة لغوية متكاملة في ذاتها، بل أخذت النص أجزاء متناثرة تخدم أغراض ما سمِّي بالاستشهاد، أو ما سُمِّيَ بالاحتجاج؛ أي تخدم ما تصوروا أنه - أو أرادوا له أن يكون - الدلالات الأصلية التي تمثّل (الحقائق) والأوضاع الطبيعية. خذ مثلاً موقف الأصمعي من قول النابغة:

فإنـكَ كالليـلِ الـذي هـو مُـدْركي
وإن خِلـتُ أنَّ المنتـأى عنـكَ واسـعُ

فهو يقول «وأما تشبيه الإدراك باللَّيل فقد تساوى الليلُ والنهارُ فيما يدركانه. وإنما كان سبيلُه أن يأتي بما لا قَسيم له حتى يأتيَ بمعنى ينفرد به. فلو قال قائلٌ إن قولَ النميري في ذلك أحسنُ منه لوجد مَساغًا إلى ذلك حيث يقول:

فلـو كنـتُ بالعنقـاء أو بسَـنامها-
لَخلتُـكَ -إلا أنْ تَصـدَّ -تـراني»(٣٧)

فالأصمعي يُرجع (الليل) إلى حقيقته الزمنية؛ حيث هو قسيم للـ(نهار)، ومن ثم يكون إدراكهما للإنسان سواء؛ فلا مسوغ لتخصيص أحدهما بذلك دون الآخر! ومن الواضح أن في هذا الخطاب تأكيدًا على (المعنى) العام؛ أي المعنى الذي تعرفه الجماعةُ الاجتماعية. أما المعنى الذاتي؛ المعنى الفردي؛ أي المعنى/ الموقف أو الحالة الشعورية التي يتجسد فيها (النعمانُ) ليلاً يلاحق النابغةَ بظلامه؛ فتلك (أسلوبية فردية) لم يستشرفها اللغوي العربي، ولم يتحرَّ مسالكها البلاغيُّ العربي باستثناء نظرات عبد القاهر الجرجاني. وهذا ما يصوغه مصطفى ناصف -بحصافته العميقة -حين يقول «البلاغة في بعض جوانبها تفضيل للنظام على حرية المعبّر وتلقائيته. البلاغة هي صناعة التقاليد التي تقوم عليها اللغة، وخطرُها هو إعلاء هذه التقاليد حتى تنافس أو تعارض حيويةَ اللغة في تدفقها المستمر»(٣٨).

ولقد كان لهذا الفصام بين (تكريس النظام/ الأصل/ الزمن الماضي) و(معاينة تدفق اللغة/ حركة التاريخ) أثرُه العميق في الوقوع أحيانًا في شرك التناقضات. ابن فارس -مثلاً -يقول «للشعر شرائطُ لا يُسمَّى الإنسانُ بغيرها شاعرًا. وذلك أن إنسانًا لو عمل كلامًا مستقيمًا موزونًا يتحرَّى فيه الصدق، من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمَين، أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونُها بتةً، لَـمَا سمَّاه الناسُ شاعرًا، ولكان ما يقوله مغسولاً ساقطًا»(٣٩). ولكن لنلتفتْ إلى ابن فارس نفسه حيث يقول أيضًا: «فأما لحنٌ في إعراب،

أو إزالة عن نهج صواب، فليس لهم [الشعراء] ذلك، ولا معنى لقول من يقول: إن للشاعر عند الضرورة أن يأتيَ في شعره بما لا يجوز»[٤٠]!.

هذا عن موقف اللغويين في التراث القديم، فماذا عن موقف نقاد الأدب؟ وكيف تصوروا عنصر اللغة في تقويم النص الأدبي؟ وللإجابة عن ذلك فإننا نقول إن أول رائدين من رواد النقد الأدبي في الفكر الإنساني وهما أفلاطون وأرسطو لم يكونا - في الحقيقة - يبحثان في الأدب إلا من منطلق فلسفي ذي ميتافيزيقا معينة تبحث في الظواهر وغاياتها. ولقد كانت الثلاثية المسيطرة على معالجة اللغة في التراثين اليوناني، واللاتيني، هي ثلاثية معيارية بامتياز: المنطق والبلاغة والنحو. ومن ثم فقد جاء بحثهما في ظاهرة الأدب منطويًا داخل هذا الإطار. وفي ظل ثنائيتي القسمة الأنطولوجية الشهيرة (الجسد والنفس) و(المادة والصورة) انقسم الأدب إلى تلك الثنائية الجدلية المعروفة (الشكل والمضمون)؛ أي (اللغة والفكر)، أو (المعنى والأسلوب). ومن يوم أن أُرسِيَ هذا المفهوم والجدل يدور في خطاب (اللغة في الأدب) حول هذا السؤال: هل يتحقق جوهر الأدب - أو قل: ماهيته- في (الشكل) أو في (المضمون)؟

ولقد طرحت المسألة على حجور النقاد والبلاغيين العرب القدامى. وكان من رأي الجاحظ أن الماهية تتعلق بالصياغة وحسن التصوير، وأن المعاني مطروحة في الطريق؛ أي أنها معروفة متناهية ولكن الأداء اللغوي يعطيك سلسلة لا متناهية يمكنك أن تعبر بها عن المعنى الواحد[٤١]. ولا شك أن أخطر ما لابسَ هذا التوجهَ هو تصورهم أن العرب «أَوْدَعُوا أشعارَهم كلَّ المعاني»وأن «المعاني كلَّها مودعةٌ في الأشعار»[٤٢]. فالمعنى إذن ليس هو ميدان الإبداع، وإنما الأسلوب والصياغات اللغوية. فنحن إذن إزاء خطاب مؤداه أن اللفظ لباسُ للمعنى؛ فالكاتب «إذا مرنت نفسه، وتدرب خاطره... صار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبًا من العبارات المختلفة»[٤٣].لم يبتعد منظور هذا الخطاب عن إضفاء قداسة دلالية على كل ما تصوروا أنه الأصل، ولقد سرى ذلك التوجه على مقارباتهم للظواهر الأدبية، ومن تلك الظواهر مثلاً تلك الظاهرة التي نسميها اليوم بـ(التناص). لقد كان السؤال المحيّر بالنسبة إليهم ليس هو كيفية التوظيف التناصي لإنتاج التغاير الدلالي بين النصوص المتعالقة، وإنما كان ما يعنيه هو السؤال: «هب أن الخواطر تتفق في استخراج المعاني الظاهرة، المتداولة، فكيف تتفق الألسنة في صوغها الألفاظ؟»[٤٤]. وحين يذهب الناقد إلى تعليل ذلك بقوله «وكثيراً ما تتساوى القرائح والأفكار في الإتيان بالمعاني حتى إن بعض الناس قد يأتي بمعنىً موضوع بلفظ، ثم يأتي الآخرُ بعده بذلك المعنى واللفظ بعينهما من غير علم منه بما جاء به الأولُ، وهذا الذي يسميه أرباب هذه الصناعة بوقوع الحافر على الحافر»[٤٥] فإنه يتجه إلى تقرير الثبات وليس المغايرة: فمازال (الحافر) الأول هو الأصل الباقي (معنى ولفظًا) الذي تطابق معه (الحافر) الثاني!

وفي معطيات التفكير النقدي والبلاغي عند العرب لا نعدم وجود نظرات واستبصارات كان من الممكن لو توفر لها التطوير الإبستمولوجي الملائم أن تضيء نظريًا ومنهجيًا قضيةَ اللغة في الأدب. وعلى سبيل المثال فإننا نصادف لدى صاحب كتاب (البرهان في وجوه البيان) - وهو إسحق بن وهب، وكان يعيش في أوائل القرن الرابع الهجري - إدراكًا لطبيعة الشعر وجوهره بعيدًا عن صورته العروضية. فالشكل العروضي ليس هو المعوّل عليه في فهم طبيعة الشعر عند ابن وهب، وإنما للشعر عنده أساسان مهمان: ١ - الشعور ٢- إصابة الوصف. وكأن ابن وهب يشير في الأساس الأول إلى العوامل الإدراكية لدى المبدع، أو لنقل: كأنه يشير إلى شيء مماثل لدلالة ما يقوله جورج شتاينر حين يذهب إلى أن اختيارات

الشاعر تَحدث في مستوى معين من التعمد، وتَنبع من تكثيف خاصٍ لتركيز الوعي a special intensity of[46] conscious focus.«ويبدو أن هذا أساسٌ مهم عند ابن وهب بدليل حديثه مثلاً عن أن «العقلَ الموهوبَ أصلٌ، والعقلَ المكسوبَ فرع»[٤٧]. وفي الأساس الثاني يشير ابن وهب إلى ما يمكن أن نسميه الأثرَ المترتِّبَ على الأساس الأول: فالشاعر بـإدراكه يصل في علاقته بعالم الأشياء والوجود من حوله إلى ما لا يصل إليه غيره. ولقد كانت تلك نواةً لربط بين (الشعر) و(الإبستمولوجيا)[٤٨] ظل ينتظر حتى العصور الحديثة.

وإذا ما حاولنا -بصفة مجملة -تلمس أبعاد الإدراك العربي لمفهوم شديد الوثاقة بقضية اللغة في الأدب؛ وأعني به مفهوم (الأسلوب) فإننا نجد أن هذا المفهوم قد قُصد به في كثير من الاستعمالات ذلك المعنى المتحصَّل من تعبيرهم (طُرُقُ القول)، أو تعبيرهم (مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب). ومن الأمثلة التي تُعطَى على هذا (الافتنان): الاختصار، والإطالة، والتكرير...إلخ. وفي هذا السياق نجد ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) مثلاً يربط اختلاف هذه الأساليب بمقاصد نمطية عامة: فـ(التخفيف) هو غرض (الاختصار)، و(إرادة الإفهام) هي غرض (الإطالة)، و(إرادة التوكيد) هي غرض (التكرير)...إلخ[٤٩]. وكأن ابن قتيبة يجعل الاختلافات الأسلوبية أمرًا يعمد إليه المتكلم ليلائم بين كل طريقة في الأداء الكلامي والهدف المقصود من كلامه. وهنا نلاحظ أن (الأسلوب) تابع للغرض والقصد الذي يتوخاه المرسل. ومن ثم فاللغة في هذا الإطار ذاتُ وجود بَعديٍّ تالٍ للفكر. ومن الطبيعي - في إطار هذه النظرة - أن تقفز فكرة الربط بين (الأسلوب) و(سياق الموقف). فالمتكلم -كما يقول ابن قتيبة أيضًا - «تكون عنايته بالكلام حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة الموقف»[٥٠]. ولعل هذه الفكرة -أعني فكرة الربط بين (الأسلوب) و(سياق الموقف) - قد لخصتها البلاغة العربية القديمة في تلك العبارة الشهيرة (لكل مقام مقال). وكان من هدف هذه البلاغة أن تضع قائمة بتلك الأساليب اللغوية وما يقابلها من أغراض مجردة؛ أغراض قارَّة قبليًا في العقل، والمطلوب أن تقرَّ في السلوك الجمعي. وفي هذا الإطار سعى معظم البلاغيين إلى تثبيت معياري لخطاب الموازاة بين (الأسلوب) و(الغرض) بحيث عُدَّ خروجُ أيّ أسلوب عن غرضه من الأمور التي تؤخذ على المتكلم، وكذلك عُدَّ خروج (الأسلوب) عن مقامه.

وحين نلتفت إلى زاوية أخرى من تراثنا البلاغي فإننا نجد الخطابي (ت ٣٨٨هـ) يربط اختلاف الأساليب باختلاف الكفاءة البلاغية بين المبدعين. فحين «يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام، وواد من أوديته، يكون أحدهما أبلغَ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه»[٥١]. ومن الواضح أن معنى (الأسلوب) هنا يرتبط بفكرة (الإجادة في التعبير). فعلى حين تكون الظاهرة الدلالية واحدة بعينها أمام مبدع وآخر فإن ثمة اختلافًا بينهما في درجة الإجادة في التعبير عن هذه الظاهرة. ومن الواضح أن هذا فهم ينطلق من تصور يرى أن الظاهرة الدلالية ظاهرة ثابتة، أما الشيء الذي يختلف فهو تعبير المبدعين عن هذه الظاهرة. وحين نتقصى معيار هذه الإجادة التعبيرية عند الخطابي فإننا نجده يكمن في فكرة (استقصاء) نعوت الظاهرة وأوصافها. يقول الخطابي: «فإذا وجدتَ أحدَهما أشد تقصيًا لها، وأحسنَ تخلصًا إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها، حكمتَ لقوله بالسبق، وقضيتَ له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم، وتباين الطرق بهم فيها»[٥٢]. وهنا نجد ربطًا واضحًا بين (الأسلوب) و(دقة الإدراك) التي تعني إتيان المبدع على التفاصيل الدقيقة للظاهرة الدلالية، فكلما كان التعبير اللغوي مطابقًا لكل حقائق الظاهرة ودقائقها كان ذلك مدعاة

للحكم له بالإجادة الأسلوبية. ومن الواضح أن هذا الخطاب ينطلق من أن (اللغة تمثيل للعالم). وبقدر أمانة (التمثيل المرآوي) يكون الحكم بالإجادة أو بتراجعها.

أما الباقلاني (ت ٤٠٤هـ) فإنه يلمس فكرة اختلاف الأساليب باختلاف أنواع الخطاب اللغوي. ويحاول أن يضع ما يمكن أن نسميه (السمة الشكلية الأساسية) في أسلوب كل نوع من هذه الأنواع، أو لنقل: إنه يحاول استخراج (العلامة الأسلوبية الفارقة) بين خطاب وخطاب. وقد جاءت محاولة الباقلاني تلك في سياق حديثه عن امتياز الأسلوب القرآني عن أساليب الخطاب الأخرى. يقول الباقلاني «وله [أي للقرآن الكريم] أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد». ويقسم الباقلاني أجناس الخطاب؛ أو الطرق التي يتقيد بها الكلام البليغ المفهوم، إلى «أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يُرسَل إرسالاً فتُطلَبُ فيه الإصابةُ والإفادةُ وإفهامُ المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يُتعَمّل ولا يُتصنَّع له. وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق»[٥٣]. وهنا نلاحظ أن نص الباقلاني يجعل من السمتين الإيقاعيتين (الوزن والقافية) علامتين مائزتين للجنس الأدبي الذي يسمَّى (الشعر)؛ فإذا افتقد الخطاب اللغوي إحدى هاتين السمتين فإن الناتج إما أن يكون كلامًا موزونًا غير مقفى [؟!][٥٤]، أو كلامًا مقفى غير موزون. وهذا الأخير هو ما يسمى بـ(السجع). أما إذا افتقد الخطاب السمتين معًا فإن الناتج هو (الخطاب المرسل) الذي تبرز فيه الوظيفة التواصلية للغة حيث «الإصابة والإفادة وإفهام المعاني». ومع أن الباقلاني يشير إلى أن هذا الكلام المرسل قد يأتي «على وجه بديع، وترتيب لطيف» فإن هذا الكلام عنده شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمَّل ولا يُتصنَّع له»! وعلى الرغم من أن نص الباقلاني هذا يشتمل على محاولة لاستخلاص العنصر الأساس المميز للتشكل اللغوي الذي يأتي في صلب الجنس الأدبي، فإن مثل هذه المحاولة لم تمتد إلى منظور وصفي موضوعي يرمي إلى استقصاء شامل للخصائص الأسلوبية العامة التي تميز كل جنس أدبي، ولم تمتد إلى محاولة استقصاء الخصائص الأسلوبية لنصوص أدبية بعينها. وربما كان مرجع ذلك إلى أن هدف كتابه منطلق أساسًا من حكم تفضيلي مسبق؛ هو إثبات إعجاز النظم القرآني.

من الواضح إذن أن مفهوم (الأسلوب) في هذه النماذج التي سقناها لم يأخذ بعدًا اصطلاحيًا مستقرًا، أو قريبًا من الاستقرار، وإنما دار في ثلاثة أطر عامة حيث قُصِدَ به:

- تارة الاختلافات القائمة في طرق التعبير اللغوي عند أصحاب اللغة،
- وتارة الاختلافات القائمة في طرق التعبير لدى المبدعين،
- وتارة الاختلافات القائمة بين الأنواع الأدبية.

وحقيقة الأمر أن الإطار الأول من تلك الثلاثة هو الذي لقي الحظ الأوفر من الاستقصاء ومحاولات التحديد مما خلفته - بصفة خاصة - أعمال اللغويين العرب الكبار: الخليل وسيبويه وابن جني وغيره. فلقد قدم هؤلاء اللغويون ذخيرة ضخمة من الخصائص الأسلوبية لاستعمالات العربية، كما أنهم حاولوا الربط بين هذه الخصائص ووظائفها الدلالية والتداولية. ولقد شكلت أعمالُهم تلك المادةَ الأساسيةَ التي قامت عليها البلاغة العربية، وبخاصة ما سمّي بـ(علم المعاني). وهذا الإطار يدخل فيما نسميه اليوم بـ(الأسلوبيات العامة general stylistics) التي هي فرع من اللسانيات الاجتماعية، والتي تهتم بتقرير «الخصائص اللغوية للتنوعات المختلفة في الاستعمال اللغوي»[٥٥].

كذلك نلاحظ أن الإطارين الثاني والثالث لمفهوم (الأسلوب) عند قدمائنا؛ أعني العلاقة بين الأسلوب وشخصية المبدع، والعلاقة بين الأسلوب والنوع الأدبي، كان التفكير فيهما ميالاً إلى تحديد خصائص نمطية معيارية (ينبغي للمبدع أن يفعل كذا وكذا)، وليس تحديد الخصائص الأسلوبية لدى أديب فرد محدد، أو الخصائص الأسلوبية في نص أدبي معين. وسنجد - فيما بعد - أن هذين الإطارين سيحتلان مكانًا مرموقًا في الدرس الأسلوبي في عصرنا الحديث في سياق تطور ما سُمِّي بـ(الأسلوبيات الأدبية literary stylistics).

وإذا كان لنا أن نقفز من هذه الحقبة مباشرة إلى العصر الحديث فإن أول ما نتوقف عنده هو خطابـ(الحركة الرومانسية). والحقيقة أن هذه الحركة تمثل أهمية خاصة بالنسبة إلى كلٍ من اللساني والدارس الأدبي:

ففي السنوات الأخيرة بدأ الباحثون يكشفون عن دور هذه الحركة، وبخاصة الرومانسية الألمانية المبكرة، في بناء دوسوسير لنظرياته اللسانية. ومن ثم فإذا كان الحكم الشائع هو أن دوسوسير هو أبو اللسانيات العلمية الحديثة، فإن ثمة من يذهب الآن إلى أن كثيراً من أفكاره حول اللغة، والإدراك، وانتقال الذاكرة الثقافية، وثنائية الدال والمدلول، قد استمدها هذا الأب من الآباء المؤسسين للرومانسية؛ وبخاصة نوفاليس Novalis، وفردريك شليجل-Friedrich Schlegel. ذلك ما يذهب إليه العالم الإستوني المهاجر إلى أمريكا عام ١٩٨١م، والمتخصص في اللغة الروسية (بوريس جاسباروف). ولندع جاسباروف يصوغ ما يذهب إليه بعبارته حيث يقول «كتابي (ماوراء العقل الخالص)[٥٦] ... يحاول بناء نظرة شاملة لـ دوسوسير مبنية على كل مدونة تراثه، في سياق أوسع لتاريخ الأفكار. ففهمُ أفكار دوسوسير يتضمن ليس مجرد مسائل اللسانيات، ولا حتى تلك المسائل المتعلقة بفلسفة اللغة، ولكنه يتضمن المشكلات الأساسية في الإدراك: من نقد العقل الخالص عند كانت، واستجابة الرومانسيين له، إلى العودة اللاحقة لمقولات التعالي الكانتية Kantian transcendental categories-في إطار الثورة الإبستمولوجية في منعطف القرن العشرين. في هذا السياق يمكن فهمُ جهدِ دوسوسير لتعريف (اللسان la langue) بأنه جهدٌ لإنشاء موضوع اللسانيات عن طريق تخليص اللغة من كل الخصائص التجريبية (الإمبريقية) العارضة؛ وذلك من أجل الوصول إلى أسسها المتعالية»[٥٧].

وفي تاريخ النظرية الأدبية ثمة توقفٌ تحليلي ممتد عند إسهام الحركة الرومانسية. ولقد وضع أبرامز كتاب (المرآة والمصباح)؛ وهي -فيما يرى الباحثون -دراسةٌ مهمة كشفت عن جوانب كثيرة من هذا الإسهام. وفي قراءة جوناثان كوللر لهذه الدراسة يشير إلى أن أبرامز وضع يده على حقيقة أن كثيراً من الأفكار والمبادئ والتقريرات التي أرساها رواد الرومانسية، وبخاصة كوليردج، تتراءى وقد عادت للصدارة في خطاب النظرية الأدبية المعاصرة. يقول كوللر «إن تطور النظرية الأدبية في زمن كوليردج كانت إلى حد مدهش صانعةَ العقل النقدي الحديث. إن كثيراً من قوة (المرآة والمصباح) تتأتى من برهانه على أن كل سلسلة المفاهيم النقدية المعاصرة، بما فيها تلك التي يظن المرءُ أنها مضادة للرومانسية، إنما هي من وضع كوليردج والنقاد الرومانسيين الآخرين:

- فكرة أن القصيدة عالم بديل، أو عالم مكتفٍ بذاته، لا بد أن يبدي وحدتَه العضوية وأن يحققَ ذوبانَ المتناقضات،
- مفهوم الشكل العضوي وعدم إمكان الفصل بين الشكل والمضمون،
- وأخيراً المفهوم القائل بأن الشعر الجيد هو نتاج الحساسية التوحيدية، أو الخيال، الذي يصهر الفكر والشعور معًا،
- وبصفة عامة فكرة أن القصيدة لا يجب أن تعني، وإنما أن تكون»[٥٨].

ولا شك أن كوليردج (١٧٧٢ -١٨٣٤) يجسد داخل الحركة الرومانسية مكانة مرموقة بإنجازه النقدي. ولقد عالج شتيرن أفكار كوليردج[٥٩]. كذلك نجد ثمة دراسة لـ(جيمس ماك كوسيك) بعنوان: (فلسفة كوليردج في اللغة) تعود إلى عام ١٩٨٦م[٦٠]. وإذا كان ما يهمنا في سياقنا الحالي هو خطاب قضية اللغة في الأدب، فإننا نتوقف لتقديم إيجاز حول تمثلات هذا الخطاب عند الرومانسيين. وفي هذا السياق نجد أنه مع مدّ الحركة الرومانسية حدث تحولٌ في المنظور إلى اللغة في الأدب؛ فلم تعد يُنظَر إليها كنتاج لنظام من القواعد والوسائل المستقرة - كما هو الأمر في نظرة البلاغة القديمة وفي المقاربة الكلاسيكية - وإنما كتوجه صوب الفيض التلقائي للمشاعر القوية. يشير أبرامز إلى أن عصر ووردزورث كان ينظر إلى الشعر بوصفه ناقلاً لحالة شعورية. ومن ثم فقد قام ثمة تقابلٌ وتعارضٌ بين الشعر والعلم؛ وذلك تأسيسًا على أن ثمة اختلافًا بين لغة التعبير ولغة الوصف، أو بين اللغة الشعورية في الشعر، واللغة المعرفية في العلم[٦١]. ولقد قاد ذلك إلى الاعتقاد بأن كل كاتب له أسلوبه الخاص في التعبير. ومن ثم يمكن القول إن (الأسلوبية الفردية) هي نتاج الخطاب الرومانسي في اللغة.

وبصفة عامة يمكن القول إن الخطاب العلمي المنهجي حول قضية اللغة في الأدب لم يبدأ إلا مع مطلع القرن العشرين، من خلال مَوردَين رئيسيين: الأسلوبيات التعبيرية، أو (لسانيات الأسلوب) التي هي امتداد لإبستمولوجيا لسانيات دوسوسير[٦٢]، من جهة، و(الشعريات اللسانية) التي أسستها مدرستا موسكو وبراغ اللتان أحدثتا تحولاً عميقًا في النظرية الأدبية[٦٣]، من جهة أخرى. ولقد تناولتُ بقدر من التفصيل المورد الأول في موضع آخر[٦٤]. ومن ثم نلقي هنا قولاً وجيزاً حول الاتجاه الشكلاني في المدرستين.

إبستمولوجيا الاتجاه الشكلاني في عمومها تمثل ردَّ فعل مناهضًا لدراسة النص الأدبي التقليدية في إطار المناهج التوثيقية، والنفسية، والفلسفية، والجمالية[٦٥]. ولقد كان مفهوم (النظام) أو (البِنية) هو الأساس الذي قامت عليه منهجية تناول الشكلانيين للنصوص الأدبية: ما العناصر القارة في بنية النص الأدبي التي تحقق (أدبيته)؟. كان ذلك هو السؤال الذي حاول الشكلانيون أن يجيبوا عنه ويقول سوينجوود «لقد كانت الميزة المنهجية التي وجدها الشكلانيون في هذا النمط من علم النقد هي قابليته للاختبار testability؛ حيث إن أدلته قائمة في النص نفسه، وكذلك قدرته على التوليد؛ حيث يمكن تحليل الوسائل الفنية بمجرد عزلها تحليلاً اختباريًا (إمبريقيا) من خلال البحث بشكل مستقل عن ذاتية الناقد وحدسه الخاص»[٦٦].

ونتيجة للاعتماد المباشر على أدلة النصوص، وقوانين العمل الأدبي التي تبرز من خلال تجسده اللغوي فإن هذه المنهجية العلمية التي حاول الشكليون إرساءها اتسمت بمرونة فائقة. فلم تعد التعريفات، أو المبادئ النظرية تُقدَّم في تحليلاتهم بصيغة قوالب جامدة، أو أطر جاهزة. وفي هذا السياق يشير (بوريس إيخينباوم: ١٨٨٦ -١٩٥٩) - أحد رواد الشكلانية - إلى نظريتهم بقوله «لقد كنا في عملنا العلمي نقدر النظرية بوصفها فرضية للعمل نستطيع من خلالها وبمساعدتها أن نشير إلى الوقائع وأن نفهمها؛ أي أن نكتشف صفتها النظامية التي بفضلها تغدو تلك الوقائع مادة للدراسة. ولهذا السبب لم نكن ننشغل بتعريفات.... كما لم نبنِ نظريات عامة... كنا نضع مبادئ ملموسة ثم نتمسكُ بها في حدود إمكانة تطبيقها على مادة ما، وإذا اقتضت المادة تركيبًا أو تغييراً لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة. بهذا المعنى كنا أحرارًا بما فيه الكفاية أمام نظرياتنا الخاصة. وكل علم - في حسباننا - يجب أن يكون كذلك كلما وُجِدَ اختلافٌ فيما بين النظرية

والاقتناع؛ فليس ثمة علم جاهز؛ لأن العلم إنما هو تجاوز الأخطاء، وليس صنع الحقائق»(٦٧).

ومن الواضح أن هذه النزعة الإبستمولوجية الماثلة في عبارات إيخنباوم بخصوص النظر إلى النصوص الأدبية باعتبارها (وقائع)(٦٨) قد جعلت بعض الباحثين يربطون بين هذه المدرسة والفلسفة الوضعية(٦٩)؛ وذلك نتيجة ابتعاد كلا الاتجاهين عن المسلمات الفلسفية، والتأويلات السيكولوجية، والجمالية الذوقية...إلخ. وعلى الرغم من أن باحثين آخرين يدحضون مقولة التشابه بين الاتجاهين(٧٠) فإننا نجد إيخينباوم يشير إلى ما يسميه «التحمس الجديد» للوضعية العلمية «الذي ميز الشكلانيين»(٧١).

وعلى أية حال فإن نقطة الانطلاق الأولى في دراسة تلك الوقائع الأدبية كانت هي اللغة؛ أي لغة النص الأدبي بوصفها تحققًا لنظام نوعي قائم على مجموعة من العلاقات المتآزرة، والعناصر المتفاعلة. ففي مدرسة براغ مثلاً كان المنطلق الأساس هو أن أية ظاهرة، أو أي عنصر، في اللغة لا يمكن فهمه إلا عن طريق فحص النظام الذي يدخل فيه(٧٢). ومن ثم انعكس هذا المنظور للغة على منظورهم للأدب. إن ما يهم هو الوصول إلى تشخيص نظامية الأدب. وفي هذا السياق قدمت المدرسة الشكلية كثيراً من الأعمال التي اهتمت بتحليل الخصائص الصوتية، والبنى التركيبية، والوظائف الدلالية... إلى آخر هذه المتوالية من الأنماط والعناصر التي تحقق (أدبية الأدب) حسب الاصطلاح الشكلاني الشهير.

وبانضمام بعض رواد الشكلانية الروسية إلى دائرة براغ اللسانية والأدبية أخذت قضية اللغة الأدبية مزيدًا من التعميق والفحص من خلال عملية المزج التي قامت بها هذه الدائرة بين اللسانيات والدرس الأدبي. لقد بدأت مدرسة براغ مشروعها المعرفي «بتطوير أفكار دوسوسير(٧٣)، وبودوان كورتيني، وشارل بالي... ويمكن النظر إلى أعضاء مدرسة براغ بوصفهم مؤسسي الأسلوبيات النظرية التشيكية الحديثة التي تركز على الجوانب النظرية في أسلوبِ مختلف النصوص من منظور اللسانيات، ومن منظور النظرية الأدبية»(٧٤). ولقد كانت المفاهيم التي قدمها الشكليون الروس محل اهتمام من قبل أعضاء مدرسة براغ؛ وذلك مثل مفاهيم (النسق) و(العلاقات الداخلية)، و(القيمة المهيمنة)، و(تنظيم الوسائل الفنية)....إلخ. ومن ثم أصبحت مدرسة براغ سريعًا مركزاً مؤثرًا لدراسة الأدب على ضوء اللسانيات(٧٥). ويرى ويلي فان بير W. V. Peer أن «الأسلوبيات تطورت من الشكلانية الروسية عبر هذه المدرسة؛ وذلك في اتباعها لمفهوم (الغرابة estrangement)؛ أي العدول عن الاستعمالات العادية للغة(٧٦).

وكما يقول شتاينر فإن مجموعة براغ تمكنت من وضع اللمسات الأولى لمفاهيم البنيوية وللسيميائيات التي أصبحت الآن [يقصد زمنه المعاصر في منتصف القرن العشرين] شائعة التداول. وقد وُضعتْ تلك اللمساتُ -كما يقول- استجابةً لعبقرية الشعر ولمتطلبات فقه اللغة بحد ذاته. ويورد شتاينر(٧٧) مجموعة المفاهيم التي تشكل خطاب مدرسة براغ، والتي راج في زمنه تداولُها مع صعود النقد الجديد والبنيوية:

- اللغة هي كلٌّ متناغم يتفاعل فيه كل جزء مع الآخر.
- الشعر وحده يمكّننا من ممارسة فعل الكلام في شموليته، ويكشف لنا اللغة ليس بوصفها نظامًا ثابتًا جاهزًا، وإنما بوصفها طاقة خلاقة.
- كل شيء في العمل الفني، وفي علاقته بالعالم الخارجي... يمكن مناقشته في إطار العلامة والمعنى؛ وبهذا المعنى يمكن النظر إلى الجماليات (الاستطيقا) بوصفها جزءًا من علم العلامات الحديث: السيماسيولوجي semasiology.

ويصوغ شتاينر هذا المبدأ الأخير بصورة أبسط

فيقول «إن دراسة القصيدة ما هي إلا محاولة لتسجيل العناصر الدلالية، أو البنية السيميائية، التي أُنشئت منها هذه القصيدة، والتي من خلالها وحدها تصل إلى وعينا»(٧٨).

والحقيقة أن هناك رائدين لا يمكن مغادرة ما نحن صدَدَهُ دون أن نخصهما بضوء منفرد. أما الأول فهو رومان ياكوبسون (١٨٩٦ -١٩٨٢) المتنقل بين المدارس اللسانية والنقدية بدءًا من مدرسة موسكو وصولاً إلى البنيوية، والذي أنذرت أعمالُه منذ وقت مبكر -كما يقول شتاينر -بعملية تطور التحليل اللساني المعاصر للأدب بأسرها. ولا شك أن جهوده جديرة بتحليل مستقل يخرج عن إطار هذه المقالة(٧٩).

وبالتوازي مع ياكوبسون هناك ميخائيل باختين (١٨٩٥ -١٩٧٥) الذي يمثل خطابًا نوعيًا مغايرًا. فأمام الانتقادات العنيفة التي وُجِّهت إلى خطاب الشكلانية، وبخاصة من جهة النقاد الماركسيين بدأ الشكلانيون في إدخال بعض العناصر الاجتماعية في تحليلاتهم الأدبية(٨٠). ولقد كان باختين أهم من بلور هذا التوجه.

بعض الدارسين يطلق على مدرسة باختين مصطلح (الشعريات الاجتماعية [السوسيولوجية] sociological poetics). وبمقتضاها -وعلى أساس من الاستعانة بمعطيات اللسانيات والتاريخ الأدبي ونظرية الأدب -أصبح الجهد النقدي موجهًا نحو اكتشاف الطبيعة الخصوصية لبنية النص الأدبي، والتي يدخل فيها - بل يخترقها - على حد تعبير باختين(٨١) - قوى تاريخية اجتماعية تحقق جدلاً فعالاً بين النص الأدبي والعملية الاجتماعية عمومًا. وفي هذا يقول باختين «غالبًا وكثيرًا ما تعرِّف الأسلوبياتُ نفسها بأنها أسلوبيات (المهارة الفنية الخصوصية)، وتتجاهل الحياة الاجتماعية للخطاب خارج دراسة الفنان؛ الخطاب في الفضاءات المفتوحة، في الميادين العامة، في الشوارع، والمدن، والقرى، خطاب الجماعات الاجتماعية، خطاب الأجيال، وخطاب الحقب»(٨٢).

لقد جمعت الأيديولوجيا عند باختين بين الطرفين: الأدب والقُوَى الاجتماعية. وفي هذا السياق يقول باختين «كل ما هو أيديولوجي فهو ذو معنى: إنه يمثل، أو يصور، أو يدل على شيء آخر يقع خارجه. وبعبارة أخرى: إنه علامة. وبدون العلامات ليس ثمة أيديولوجيا»(٨٣).

ويذهب دارسون آخرون إلى أن يطلقوا على مشروع باختين اسم (نظرية التواصل اللغوي). وهذه - في رأيهم - تسمية أخرى لما أَطْلَقَ عليه باختين نفسه (ماوراء اللسانيات metalinguistics). وكما تقول عالمة الإدراكيات الروسية تاتيانا أكوتينا Tatiana V. Akhutina-(ولدت في ١٩٤١) فإن هذه النظرية يمكن استخدامها لتشكِّل نظريةً تامة متكاملة وأصيلة؛ حيث إنها ظلت لعقود بؤرة أعمال باختين منذ بواكيرها في العشرينيات. وفي أعماله اللاحقة قام باختين بتوسيع هذه النظرية وبالإضافة إليها. وتقول أكوتينا «لقد افترض باختين -مختلفًا عن سابقيه ومعاصريه - أن (الواقع الفعلي للغة والكلام ليس النظام المجرد للأشكال اللغوية، وليس الحديث الذاتي المعزول، وليس الفعل النفسي للتعبير، وإنما هو الواقعة الاجتماعية للتفاعل الكلامي الذي تؤديه القولة والأقوال)»(٨٤). وتتساءل أكوتينا: في نظرية باختين ما هي وحدة التفاعل الكلامي الصغرى غير القابلة للتقسيم؟ وتجيب: «وفقًا لباختين إنها (القولة(٨٥) an utterance). وهذه القولة -بوصفها واقعة اجتماعية - تتضمن - قبل كل شيء -تفاعلاً نشطًا بين المتكلم والسامع ... يكتب باختين: «إنني عندما أنشئ قولتي فإنني أحاول بفاعلية أن أحدد جواب السامع-... وأحاول -من جهة أخرى -أن أتنبأ بجوابه. هذا الجواب المتنبأ به يؤثر -بدوره - في قولتي (كأن أتفادى الاعتراض الذي أتوقعه، أو ألجأ إلى كل أنواع التحوطات...إلخ). إنني عندما

أتكلم فإنني أيضا أراعي السياق الإدراكي الذي يدرك فيه الشخصُ الذي أخاطبه كلامي، وأراعي مدى المعلومات التي يحيط بها عن الموقف... وآراءه وأعرافه، وتحيزاته (من وجهة نظرنا)، وميولَه واعتراضاته. وبالإجمال فإن كل ذلك سوف يؤثر على استجابته في فاعلية فهمه لقولي. كذلك فإن اعتباري لهذه الأمور سوف يحدد أيضًا اختياري لجنس القول، ولطرق تأليف الكلام، وأخيرًا يحدد اختيار الوسائل اللغوية؛ أي يحدد أساليب القول»[٨٦]. فإذا عرفنا أن قول باختين هذا الذي تنقله أكوتينا تحيل فيه إلى عملين لباختين يعود الأول إلى سنة ١٩٣٥م، والثاني إلى سنة ١٩٥٣م فإننا ندرك أمرين مهمين: أولهما: أن خطاب باختين لم يكن يؤمن بمقولة (اللغة الأدبية الخاصة) كما كان الشكلانيون يذهبون. والأمر الثاني هو ريادة باختين للتداوليات pragmatics، وبخاصة (التداوليات الأدبية) التي عُنيت بعلاقة الاستعمال اللغوي بمستخدميه، ومن ثم بعلاقة النص الأدبي - بوصفه حدثًا كلاميًا - بالسياق، وبالأيديولوجيا، وبحواريته مع النصوص الأخرى، وبقوته الإنجازية...إلخ.

ولا شك أن كثيرًا من الأفكار التي بلورها الاتجاه الشكلاني الروسي أو البراغيّ وجدت ما يتجاوب معها، وما يسلك دروب آفاقها. ولا بد هنا من وقفة عند خطاب اللغة في الأدب لدى الاتجاه النقدي الأنجلو أمريكي الذي هو ابن المؤسسة الجامعية، والذي يُعرَف باتجاه (النقد الجديد)[٨٧]. فهذا الاتجاه الذي هيمن على الدرس الأدبي طوال العقود الوسطى من القرن الماضي كثيرًا ما يُوسَم بالشكلانية.

لقد كان من أهم ما قرره خطاب النقد الجديد أن «القصيدة شيء جمالي مؤلَّف من اللغة. وهذا ينطوي ضمنًا على أن القصيدة شيء معرفي؛ حيث إن الوظيفة الأولى للغة هي إيصال المعلومات. ومن ثم فإن القصيدة تجمع - على الأقل - بين المجال الجمالي والمجال المعرفي للغة»[٨٨]. غير أن هذا الجمع لا يعني التضحية بوحدة العمل الأدبي، أو القول بأن معناه غير ناشئ أساسًا من سماته البلاغية والشكلية الأسلوبية. فمعناه هو نتاج - وحدته إلى درجة أنك لو «غيّرت سطرًا، أو صورة واحدة، أو كلمة، في القصيدة، فسيكون لديك من ثَمَّ قصيدةٌ مختلفة»[٨٩]. وللوصول إلى ذلك المعنى بإمكانك أن تبحث فيما أسماه - مثلاً -كلينث بروكس بـ (المفارقة paradox)، أو ما أسماه ريتشاردز (اللغة الشعورية emotive language)، أو ما أسماه إمبسون (الغموض ambiguity). وكل هؤلاء رواد في النقد الجديد. كذلك فإن هذا الجمع لا يعني أن العمل الأدبي خاضع لحمولة الانعكاس التي تجعله مرآة للعالم الاجتماعي، أو لسيرة مؤلفه الذاتية. إن القصيدة، بل الأدب، في جوهره، لعبةٌ لغويةٌ: التواصليةُ فيها نصفُ شفافة ونصفُ معتمة، ولذلك ففكرة (الشرح) إنما هي هرطقة لا تليق بالأدب، ولا توصل إلا إلى اختزالية بائسة. وكما يقول لويس تايسون فإن «شعار (النص نفسه) كان هو صيحة الحرب في الجهد الذي يبذله الناقد الجديد لكي نركز انتباهنا على النص الأدبي بوصفه مصدر الاستدلال الوحيد لتفسيره»[٩٠]. وبصورة مجملة يضع كلينث بروكس[٩١] في مقالة له بعنوان (النقاد الشكلانيون The Formalist Critics) عشرةَ مبادئ يقوم عليها اتجاه النقد الجديد؛ وهي على النحو التالي:

١-إن النقد الأدبي هو وصفٌ وتقويم لموضوعه.

٢-إن محطّ العناية الأول للنقد هو مشكلة (الوحدة): ما نوع الوحدة الكلية التي يشكلها العملُ الأدبي، أو يفشل في تشكيلها، وما العلاقة بين مختلف أجزائه، وما دورها في بناء هذه الوحدة الكلية.

٣- إن العلاقات الشكلية في العمل الأدبي ربما تشتمل على العلاقات المنطقية، ولكن من المؤكد أنها تتجاوزها.

٤- في العمل الناجح لا يمكن فصل التنظيم عن المضمون.

٥- إن الشكل هو المعنى.

٦- إن الأدب مجازي ورمزي.

٧- لا يمكن الوصول إلى العام والكليّ عن طريق التجريد، وإنما عن طريق المرور عبر المحسوس والخاص.

٨- إن الأدب ليس نائبًا للدين.

٩- إن المشكلات الأخلاقية موضوعٌ للأدب، ولكن ليس غرضُ الأدب أن يدلّ إلى أمرٍ أخلاقي.

١٠- إن مبادئ النقد تحدد المجال ذا الصلة بالنقد الأدبي، ولكنها لا تكوّن منهجًا لتنفيذ النقد.

ويمكن القول في المحصلة الأيديولوجية لخطاب النقد الجديد إنه اتجاه كان ينطوي على غاية ضمنية؛ وهي «التأثير إنسانيًا على القراء لجعلهم يواجهون اتجاهات التغريب الماثلة في الحياة الصناعية الحديثة»[٩٢].

وفي أعقاب ظهور مدرسة النحو التحويلي التوليدي على يد تشومسكي -اللساني الأمريكي المعاصر - أصبح ثمة أفق لاستشراف (لسانيات) تكون أكثر مثالية في فهم اللغة. ويجسد ذلك قول جريمز في وسط السبعينيات «إن مهمة اللسانيات ليست هي أن تثبت أن التمثيلات السطحية هي كل ما هنالك في اللَغة، أو أن التمثيلات العميقة هي كل ما فيها. إن أفضل لسانيات الآن هي تلك التي تعطينا ثلاثة أنواع من المعلومات عن اللغة:

١-ما هي التمثيلات السطحية لأقوال اللغة.

٢-ما هي التمثيلات العميقة لأقوال اللغة.

٣-كيف يجاري كلٌ منهما الآخر (علاقات التحويل)»[٩٣].

ومن ثم أخذت تتبلور تطورات مهمة في تطبيق المنهجية اللسانية على دراسة النصوص الأدبية وفي هذا السياق يقول روجر فاولر[٩٤] Roger Fowler في مقالة له تعود إلى عام ١٩٦٦: «إن إقدام بعض علماء اللسانيات -خلال السنوات القليلة الماضية - على مناقشة نصوص أدبية معينة قد جذب الانتباه إلى إمكانية تطبيق منهجية اللسانيات وطرائقها على الأدب، كما نُشِر عدد لا بأس به من الدراسات النظرية العامة حول هذا الموضوع، كما لفتت التطورات الحاصلة في نظرية اللسانيات خلال السنوات الأخيرة الانتباه إلى قضايا ذات فائدة كبرى في الدراسات الأدبية». وهو بلا شك يقصد هنا (اللسانيات التوليدية).

والحقيقة أن أخطر تأثير أحدثته اللسانيات التوليدية في نظرية الأدب هو ذلك التأثير الإبستمولوجي الذي أشارت إليه هينكل؛ وهو قياس النظرية النقدية على التحول الذي أحدثه الاتجاه التوليدي في النظرية اللسانية: «فكما حولتْ لسانياتُ تشومسكي بؤرةَ الدراسة اللسانية من وصف الجمل؛ أي المدونة، إلى تحديد القواعد الداخلية في الذهن؛ أي المعرفة اللغوية أو الكفاءة التي تجعل إنتاج كل الجمل أمرًا ممكنًا، فإن على النقد الأدبي بالمثل أن يتحول من تحديد السمات النصية ليبحث (النظام التحتيّ) للمبادئ الذهنية (الداخلية)؛ أي ليبحث (الكفاءة الأدبية)* التي بها يولّد القراءُ كلَّ المعاني الأدبية»[٩٥]. والمثال الذي تقف عنده هينكل هنا هو الناقد ستانلي فيش. فهو - وفق صياغة هينكل - يذهب إلى أن مهمة الناقد هي «إنشاء نموذج لـ(الكفاءة الأدبية)؛ أي النحو الأدبي الذي يصف (خصائص الخطابات الأدبية)»[٩٦]. ومن ثم فإن «المعنى الأدبي يتحرر أخيراً من الاعتماد على النص وحده، فيتم إنقاذه من الفوضى التفسيرية»[٩٧]. ويصوغ سيرل هذه الفكرة بعبارة أخرى تقول: «بما أن الوقائع الغُفْلَ لا يمكن

أن تكتسب معنى إلا داخل سياق مؤسسة، فلا يمكن أن يوجد شيء اسمه الواقعة النصية تكون سابقة على التفسير»[٩٨].

وفي سياق تأثير اللسانيات التوليدية في النظرية الأدبية يمكننا أن نقول إن تعريف بيرفيتش لـ(الشعريات) يمثل صدى لمفهوم (الكفاءة) عند تشومسكي. يقول بيرفيتش: «إن الموضوعات الفعلية للشعريات هي التنظيمات الخاصة التي تقع في النصوص الأدبية، والتي تحدد التأثيرات المعينة للشعر. وفي التحليل النهائي فإن [الشعريات هي] الفاعلية البشرية في إنتاج البنى الشعرية وفهم تأثيراتها؛ أي أنها أمر يمكن أن نطلق عليه (الكفاءة الشعرية)»[٩٩]. ويعلق فاولر على ذلك بقوله - «أنحاء النص - إذن - تُولِّد، أو تَحسب -النصوصَ،- بالمعنى المقرر لكلمة (تولِّد) فِي اللسانيات، مع الاختلاف الجوهري في بؤرة التركيز؛ وهو أن هذه التنظيمات الخاصة التي تُشرَح بالرجوع إلى نسق مجرد ليست هي تنظيمات ما بين الجمل، - بل تنظيمات ما بين كل النصوص. وهذا هو الافتراض الذي قاد إلى جهد واضح في نظرية نحو النص [فان دايك]... إن القراء سيجدون اعتمادًا وثيقًا من قبل بيرفيتش على عرض تشومسكي للتمييز بين الكفاءة والأداء»[١٠٠].

ويلمس فاولر إحدى الأفكار الأساسية في التوليدية؛ وهي فكرة (النحوية)؛ أي درجة التزام التعابير اللغوية بقواعد النحو فيذكر أن هذه الفكرة ربما تمثل اهتمامًا بعلاقة الجمل بالعدول الأدبي. ولقد استغل أحد علماء الأسلوبيات، وهو سول سابورتا Sol Saporta فكرة تشومسكي هذه حول درجة النحوية؛ وذلك في بحثه[١٠١] سنة ١٩٦٠. ولقد كانت جملة تشومسكي الشهيرة the Colourless green ideas sleep furiously (الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام بهياج) ذات أثر داعم لنظرية الاستقلال النسبي للبنية التركيبية للجملة عن تفسيرها الدلالي. وهذا بدوره دعَّم الفكرة القائلة بإمكان تفسير وجود تنويعات أسلوبية لها المعنى نفسه[١٠٢]؛ وهي الفكرة التي ناقشها باستفاضة ريتشارد أوهمان - الممثِّل الشهير لخطاب النظرية الثنائية في الأسلوبيات: معنى واحد بعبارات مختلفة - وذلك حين حاول في مقالته عام ١٩٦٤م (القواعد التوليدية ومفهوم الأسلوب الأدبي)[١٠٣] أن يدلل على أن النحو التوليدي بمكونه التحويلي يقدم أداة لتجزيء الجملة إلى سلاسل من الجمل/ النواة، ولتحديد العمليات النحوية التي تحدث لهذه الجملة فتؤدي إلى وجود (بدائل alternatives) للجملة الأصلية[١٠٤]. وهنا لا بد أن نشير إلى التطوير الذي لحق بفكرة (البدائل) على يد أوهمان نفسه في بحثه الذي نُشر أيضًا في كتاب(اللسانيات والأسلوب الأدبي) الذي حرره دونالد فريمان عام ١٩٧١, ففي هذا البحث يقرر أوهمان أن «التفضيلات الأسلوبية تعكس تفضيلات إدراكية»[١٠٥].

وكما هو واضح من ذلك التأثير الذي أحدثته اللسانيات التوليدية فإننا إزاء تأسيس لساني نظري لتلك النظرية الأسلوبية الشهيرة (العدول) أو (الانزياح). ولقد بدا انزعاج واضح لدى نقاد الأدب من هذه النظرية. يقول رينيه ويليك مثلاً «إن فكرة النظر إلى الأدب في إطار الانحرافات؛ أي الأسلوب بوصفه درجة من اللانحوية، ستجعل الأسلوبيات نوعًا من النحو المضاد counter-grammar. أليس ذلك لغوًا؟! إنها فيما يبدو لي ستقود إلى مبالغة في التأكيد على مجرد الابتداع، أو الحيل، أو أي شيء غير قائم في اللغة»[١٠٦]. ويقول الناقد ريتشارد سيس R. A. Sayce «في اللسانيات تعد ظواهر الأسلوب وآثاره جزءًا ضروريًا من دراسة اللغة، أو ربما تعد نظامًا موازيًا تُفحَص فيه عناصر اللغة من منظور الاختيار، والقيم التعبيرية أو العاطفية. أما بالنسبة إلى الدراسات الأدبية فإن الأسلوب مكون من مكونات نظام مختلف دائمًا،

وينبغي له أن يُفحص من خلال علاقته بهذا النظام الذي لا يمكن أن نعتبره نظامًا لغويًا بالمعنى الدقيق؛ مثل: الموضوع، والحبكة، والبنية (بمعناها الواسع)، والشخصية، وفوق كل ذلك: المغزى الجمالي»[١٠٧]. وما يشير إليه سيس هنا هو أن الأسلوب من منظور (الأسلوبيات اللسانية) - ولا شك أن سيس يقصد بها أسلوبيات شارل بالي -هو واقعة لغوية تُدرس للغرض نفسه الذي تُدرس من أجله الوقائع الأخرى. وإذا كان لهذه الظاهرة - الأسلوب - وظيفة متميزة هي أنها تكشف عن الجانب التعبيري -أو الوجداني - للغة في مقابل الوظيفة الأساسية للغة وهي تحقيق التواصل الاجتماعي، فإن ذلك لا يجعل من دراستها - أي دراسة ظاهرة الأسلوب - خادمة لغايات أخرى غير غاية الوصف اللساني. أما الأسلوب -من منظور الأسلوبيات الأدبية - فهو أحد مكونات الظاهرة الأدبية؛ ومن ثم فإن دراسته لا بد أن تخدم غاية التعرف على (المغزى الجمالي) الذي ينطوي عليه النص الأدبي.

وعلى ضوء هذا الجدل تنبثق فكرة (المغزى)، في تأويليات هيرش، وفي سيميائيات ريفاتير، وفكرة (الطاقة السيميائية) عند هاليدي، لتطرح كلٌ منها هذه الفكرة بوصفها المقصدَ الجوهري للتحليل اللساني للأدب.

وتمتد علاقة اللسانيات بالنص الأدبي وتتمدد. ويتوالى مع سبعينيات القرن الماضي تسميات علوم ناهضة تدل على هذا التمدد: التداوليات الأدبية، literary pragmatics أسلوبيات الخطاب discourse stylistics، الدلاليات الأدبية literary semantics، الأسلوبيات العروضية stylometrics، اللسانيات النقدية، شعريات المخطط...إلخ[١٠٨]. وما إن نصل إلى تسعينيات القرن الماضي «حتى تصبح الأسلوبيات - بأوسع معانيها - أحد أكثر المجالات المتداخلة الاختصاص حركيةً داخلَ اللسانيات التطبيقية»[١٠٩].

وتظل لغة النص هي المجال الذي من المفترض أنه يمكّن المفسرَ والمؤولَ والقارئَ من الوصول إلى (معنى) ما للنص. بيد أن هذا الوصول هو ما نسميه بـ(مشكلة المعنى) حيث تتفاوت المذاهب والفلسفات والاتجاهات في تفسيرها. ومع ذلك فالإبستمولوجيا العامة المهيمنة على خطاب اللغة في الأدب منذ سبعينيات النصف الثاني من القرن العشرين تتجه إلى الإقرار بنسبية المعنى والحقيقة والثقافة، وإلى الإقرار بإمكان حدوث سوء فهم لهذا المعنى، وإلى الإقرار بأن مدى فهمنا لهذا المعنى قد يتغير عبر الزمن. وتجسد الأسلوبيات الإدراكية - مثلاً - علّة هذا التوجه في قولها إنه «مادام القراء - وهم المُشيِّدون الفاعلون للمعنى يحملون خلفيات وسياقات مختلفة فإن من غير الممكن إيجاد الـمعنى (بألـ التعريف)»[١١٠]؛ أي المعنى النهائي الواحد. وهنا نلمس أصداء لما يذهب إليه التفكيكيون من أن المعنى مرجأ دائمًا ومعلّق إلى ما لا نهاية. وتلك وجهة نجدها ماثلة - مثلاً - في قول رولان بارت «النص ليس سطرًا من الكلمات يُنتَج له معنى أحادي، أو يَنْتُج عنه معنى لاهوتي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة»[١١١]. فـ بارت مابعد الحداثي هنا يجسد صدى متجاوبًا مع ما ذهب إليه المحلل النفسي (لاكان) حين ذهب إلى أن المقولة التي تُقرُّ بوجود (نفس) ثابتة، مستقرة، إنما هي خيالٌ رومانسي. فالنفس - مثلها مثل (النص) في التفكيكية - كتلة مزاحة من الآثار التي تخلِّفها العلاماتُ، والرموز البصرية، واللغة... إلخ[١١٢].

في هذا السياق تنبثق اللسانيات الإدراكية وثورتها التي انطلقت في سبعينيات القرن الماضي، ووصلت إلى ذروة واضحة بدءًا من الثمانينيات، والتي هي -بصفة مجملة - «ترى اللغة على أنها مجال عالي الاختصاص في القدرة الإدراكية العامة المستخدمة في التواصل الرمزي»[١١٣].

تأتي هذه اللسانيات الإدراكية لتقلب التصور الإبستمولوجي العتيق المبنيّ على أن (الأدب ابن اللغة)؛ فتقدم التصور القائل بأن «اللغة هي ابنة الأدب». وهذه الفكرة يطلق عليها نظرية مارك تيرنر M. Turner حيث عرضها في تسعينيات القرن الماضي، وتحديدًا في كتابه (العقل الأدبي)[١١٤]. ومؤدى تلك النظرية أن اللغة انبثقت لدى الإنسان من مَلَكة إدراكية أساسية هي ملكة (القص) التي تبدأ - في أبسط أشكالها - بـ(ضرب المثل). وبعبارة مارجريت فريمان فإن «القدرات اللغوية تنبثق من إسقاطات الارتسام الإدراكي لضرب المثل وللقصة cognitive mapping projections of parable and story»[115]. على أن المهم في اللسانيات الإدراكية هو أنها في تركيزها على عمليات الإبداع الأدبي، والتفسير، والتقييم، تسهم في تقديم شروح علمية للنتائج التي يتوصل إليها نقاد الأدب، ومن ثمّ تزودهم بالوسائل التي تجعل بالإمكان رؤية معرفتهم واستبصاراتهم في سياق نظريةٍ موحدة عن الإدراك البشري واللغة الإنسانية»[١١٦].

ولقد تشكل داخل الإدراكيات فرع (البلاغيات الإدراكية) التي استهدفت «بحث العلاقات بين الأساليب والمعاني والتأثيرات»[١١٧]. وكان عطاء هذا الفرع واضحًا بشكل خاص في ثلاث نظريات: نظرية الاستعارة، ونظرية الاقتران المجازي metonomy، ونظرية السخرية.

وإذا كانت (البلاغيات الإدراكية) تصب تركيزها على الصور البلاغية بالأساس، فإن (الشعريات الإدراكية) - وأحيانًا تسمَّى (الأسلوبيات الإدراكية) - تتسع لتشمل نتائج مستمدة من النحو الإدراكي، ومن التداوليات الإدراكية، ومن العصبونيات ومن علم النفس...إلخ. وبعبارة وجيزة يمكن القول إن الشعريات الإدراكية هي «دراسة السبل التي يمكن بها استعمالُ الأطر الإدراكية في دراسة اللغة من أجل تأسيس تبادلية أكبر في العلاقة بين نظريات اللغة ونظريات الأدب»[١١٨].

ولعله ينبني على كل ما سبق أن العلاقات والتحولات الإبستمولوجية في الخطاب بين النظريات اللسانية في تعاملها مع الظاهرة الأدبية، والنظريات النقدية في تعاملها مع الظاهرة اللغوية، تؤكد - على الأقل - أمرًا واحدًا حاسمًا وهو سقوط المنظور الأحادي في تفسير هذه الظاهرة، بل- في تفسير كل ظاهرة. إن المعرفة لا يصنعها إلا الفرقُ الوظيفيةُ العابرةُ للاختصاصات التي تستطيعَ أن تواجه تحديات التمركز الإدراكي الذي يَسِمُ التفكيرَ المتمسِّكَ بأسطورة استقلاليةِ الاختصاصِ العلمي.

---

## الهوامش

1- Bernard Laks-Saussure's phonology. On: bernardlaks.info/wp-content/uploads/ 2016 /05/ Saussures-phonology-final.pdf

2- Writings in General linguistics. Ferdinand de Saussure. Translated by Carol Sanders and Matthew Pires with the assistance of Peter Figeroa. Oxford University Press. 2006. (336 pages).-

٣- ميشال أريفيه: البحث عن دوسوسير. المترجم: محمد خير البقاعي. (دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت-٢٠٠٩) ص٢٥.

# تحليـــل خطـاب الحداثة من منظور ما بعد الحداثة

**بوجمعة شتوان***

على الرغم من صعوبة الوصول إلى تصنيف دقيق لرهانات ما بعد الحداثة التحليلية والنظرية، فإنها مع ذلك، استطاعت ، على ما يبدو ، مواجهة الإرغامات التي فرضتها وضعيات الفرضيات المتنافسة التي أفرزتها أنساق مفهومية لرهانات قابلة للتعرف، انطلاقا من الأهمية المعرفية التي تتمتع بها سلطة التلقي بوصفها سلطة منبثقة عن التقاليد الوطنية لما بعد الحداثة من جهة، ومبادئ منهجية عامة معطاة، عند التحليل، من خلال حدود متحركة لإنتاج الدلالة وتداولها واستهلاكها من جهة ثانية.

ولا تفهم هذه الحدود، المحكومة بفهم شامل لبحوث تمت بلورتها في شكل ما بعد حداثي، إلا من جهة تحليل مبادئ وأسس اختصاصات (ما بعد البنيوية، التفكيكية، ودراسات ما بعد الكولونيالية) متنوعة، يتم تقديمها كبنيات ممكنة أو قابلة للتصور ضمن مقارنات مبنية على درجة عالية من الانفتاح والمخاطرة. والحالة هذه، ليس من المستحيل تصور إمكانية اهتداء ما بعد الحداثة، خلف هذا التعدد والتنوع والاختلاف، إلى منهج في التحليل يهيمن على حجم الانشغالات المعرفية في وضع معايير قارة لنقد عقل الحداثة. ومن هنا، فإننا نقترح التوقف عند بعض الخصائص التحليلية المهيمنة ضمن الجهاز الإيديولوجي والمعرفي لما بعد الحداثة، وسنكتشف أن أسلوبا في التفكير يوسع ويجدد، بفعل سلسلة من المقارنات، مجالات أخرى خفية بوصفها معيارا للفهم والتحليل.

يرتبط تحليل ما بعد الحداثة للحداثة ببعدين متفاعلين: تفاعل تجاوب وتناسق وتجاوب مرة، وتناحر وتنافر ونفى أخرى. يشدد أولهما[1] على النظر إلى ما بعد الحداثة بوصفها حركة «تنتهج نهجا ينفي الحداثة ويعلن رفضه لكل أسسها ومبادئها»[2]؛ ويصر ثانيهما[3] على التأكيد أن حركة ما بعد الحداثة تعيش في كنف أزمة الحداثة وأجوائها «فحجم الاستمرار هو أكثر بكثير من حجم الاختلاف بين التاريخ الممتد للحداثة والحركة المسماة ما بعد الحداثة»[4]. في هذا المنحى فإن التأريخ لما بعد الحداثة، انطلاقا من ما أطلق عليه ليوتار «وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطورا»[5]، ما كان ليتم لولا ارتباطه بأشكال التحول الذي عرفته الثقافة الغربية، وقدرته على احتواء حد المعاصرة في توليفة خضعت لكثير من

* أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

التعديل والتقويم والتهذيب في مستهلّ ستينيّات القرن الماضي. ينسحب هذا، وإن بدرجات متفاوتة، على تيارات فكرية ومعرفية عملت، من أجل إبداع جديد، على التمرد على الفلسفة النسقية والرواية السوسيولوجية والحركة الشكلانية وتجاوز الميتافيزيقا..

## ١- جدل حول المفهوم.

كان النقاش حول عصر ما بعد الحداثة يدور في المقام الأول حول الطابع المركب للمفهوم، فهو يكتب تارة بالشَّرْطة(٦)، وتارة يكتب بدون الشَّرْطة tiret(7). تضعنا الشَّرْطة أمام كلمة مركبة تتضمن ثنائية منذرة بتصدع أسّس للقطيعة الزمنية مع الحداثة. والحالة هذه، فإن ملامسة العلاقة بين العصرين تندرج، بالضرورة، في خطاطة قابلة للتوسع من خلال حقل معرفي وجمالي ذكّرنا به Henri Meschonnic عندما ذهب إلى القول بأن الحداثة تنحدر «من الكلمة اللاتينية Modernus (القرن الخامس الميلادي)، وهي تحيل في التقليد الديني المسيحي «على الجديد، والحالي أو الوقت الراهن»(٨)؛ وتجد هذه الوضعية المفارقة والتراتبية بين الراهن والأكثر راهنية من الوقت الراهن تبريرها في شكل لازمة تجري، حسب Harry Blake وPierre Lepape ، «مجرى الخطأ الذي يجب حمله على أحسن وجوهه»(٩) ، وذلك عبر علاقة تقبل المهادنة والاستكانة لفكر جديد قوامه الانتقال والتحول التدريجي من تحديدات تشتغل ضمن الأجهزة المفهومية للحداثة إلى تحديدات تشتغل ضمن الأجهزة المفهومية لما بعد حداثية.

تدور حول (الشّرطة) كل مظاهر التعارض الحاد بين الذين يجعلون من ما بعد الحداثة مرحلة قطيعة جذرية مع الحداثة، أو الإنذار بأنها قد بلغت مرحلة الاستنفاذ (نهاية التاريخ، نهاية الميتافيزيقا نهاية ما يطلق عليه عادة الطليعة) من جهة، وبين الذين يفضلون الاكتفاء بمعاينة نقدية لتَيه المشروع الحداثي من جهة ثانية؛ وقد دفع التصنيف المترتب عن الخلاف بين الفريقين والاختيارين Henri Meschonnic إلى التساؤل عن طبيعة ما بعد الحداثة، وهل هي أكثر حداثة من الحداثة أم ضدها؟(١٠). يحمل هذا التساؤل بين ثناياه جدل حول الخصوصية المميزة لما بعد الحداثة، حيث يسهم ، حسب Chénetier Marc ، محو الشّرطة في الدفع بالقيمة المجازية للكلمة المركبة إلى التعبير عن شيء آخر يختلف عن التحديد البسيط «لفترة زمنية لا تعرف كيف تبتكر المستقبل»(١١).

يتعلق الأمر بتوليد نماذج نظرية وتطبيقية خالصة، تتمتع باستقلاليتها في نمط تمظهرها واشتغالها. وهو نشاط تحتل فيه السابقة «ما بعد» - التي تفيد الضدية بالضرورة ، مكانة متميزة في الدعوة إلى التفكير في «فيما بعد» ينتمي إلى حقبه جديدة، تسير في اتجاه يصعب التنبؤ به. وهكذا تؤمّن المفارقة التي تبطل تأثير التناقض الجدلي للمفهوم وتحيّد إمكانياته الخاصة، مقبولية كافية للتدليل على أن كل مولَّد أو محدَث يمكنه أن يدعم الفرضية التي يستند إليها مسار توسيع دائرة التناول والانتقال والارتحال من منهج إلى آخر ومن نظرية إلى أخرى.

أما وظيفيا، فإن التحويل المزدوج، من حيث إنه يولّد مبدئيا «تحويلين اثنين: تحويل الزائد (بعد) إلى (إعادة) في ما يخص المعجم والتطبيق التركيبي للزائد المحول على فعل «كتب» وليس على الاسم «الحداثة»(١٢)، سيشوش على استقرار المفهوم عبر استحالة اشتغاله بوصفها مفهمة Conceptualisation تساعد على التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة /postmodernité Postmodernisme، بحيث إن الأول منهما يحيل إلى حقبة زمنية لاحقة لحقبة الحداثة، مما يجعل السياق السوسيو، ثقافي هو السياق المهيمن في رؤية هذه الحقبة ومقاربتها. بينما يحيل ثانيهما إلى معرفة جمالية تطمح لأن تكون ما بعد حداثية.

## ٢- نقد ثقافة الحداثة

لعل أهم فرضية أطرت الثقافة المعاصرة حول ما بعد الحداثة، هي الاعتقاد الراسخ في وجاهة القول أنها «ليست مجرد حركة فكرية، وليست مجرد مقولة جمالية، إنها أوسع من إجراء معرفي ونقدي يهدف إلى الحد من أزمة حداثة بدأت تضرب بجذورها في المجتمعات الصناعية الغربية، وأكبر من مجرد حالة استباق لمستقبل ترفض التفكير فيه، بل هي أيضا، علامة على توتر حضاري جديد؛ علامة ستتقلص وتتلاشى شيئا فشيئا، لتحل محلها أزمة تحتل اليوم مكانة مهمة في الجدل الجمالي حول الفن المعاصر»[١٣]. وبعبارة أخرى، ليست الأعمال الإبداعية والدراسات التي أنجزت حولها في العقود الأخيرة من القرن الماضي سوى استعادة لأشكال أزمة عرفها المجتمع الغربي المعاصر؛ إذ لم يعد، حينئذ، التنوع في المقاربات وثراء المظاهرات والمؤلفات، سوى حلقة في سلسلة من الأزمات التي لامست الحداثة التاريخية والأدبية والفنية. ومن هنا لم يعد، أيضا، بالإمكان إنجاز مقاربات تبحث في طبيعة الفنون المعاصرة بالمعنى الذي تتحدد بها في مرحلة ما بعد الحداثة، إلا بوصفها تجربة تعكس ملامحها المهيمنة. وإذا تغاضينا عن الإنجازات الباهرة التي حققها المهندسون المعماريون في هذا المجال من الاختصاص، فإن البحث عن المكونات الأصيلة والخالصة لأدب ما بعد الحداثة تعترضه عوائق كثيرة.

من بين هذه العوائق، الانسجام الذي يجب أن يقام مع ما يسمى راهنا في ثقافة ما بعد الحداثة بالتمثلات التي تنهض على الصلة القائمة بين الاجتماعي بالمعنى الواسع للمفهوم، والموضوعات التي تحدد ماهيتها. وتقوم هذه العلاقة في جوهرها على محو حدود وفواصل لها تمثلات عديدة «أولها محو التمييز القديم بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية أو الشعبية ... وثانيها محو الفواصل القديمة بين الأنواع الأدبية وأنواع الخطاب الأخرى»[١٤]؛ هذا المحو الذي يوحي به الموضوع ذاته، هو حاصل آثار وتراكمات معقدة ومتعددة يقوم المجتمع بنسجها وتسجيلها داخل إطار واضح ومحدد من التركيب والتأليف: الذي يجمع بين الذات/ الكائن وفعل فردي يخص فردًا بعينه. وفي هذه الحالة، فإن التمثلات التي تمنح مجتمع ما بعد الحداثة خصائصه المميزة ترتبط بسعي المتخيل السوسيو اقتصادي داخل الأزمة التي يعيشها إلى توجيه علوم المادة (العلوم الطبيعة) نحو تحليل الظواهر التي ارتبطت أساسا بجملة من التحولات التي عرفها العالم عَبْرَ الحقب والعصور.

بإمكاننا، دون شك، أن ندفع بمقولة المحو لكي تشمل ليس فقط التداخل بين الفن والأدب والفلسفة والاقتصاد والفيزياء الذي يحدد السمات الأكثر دلالة في منحى ثقافة ما بعد الحداثة ، بل لتشمل، أيضا، الدور الذي يجعل من العلم عنصرا بنائيا مهمًا في الحضارة الإنسانية، وجزءا لا يتجزأ من تماهي «وتداخل المجالات المعرفية المختلفة» في سياق ما يسمى بـ (الدراسات الثقافية)[١٥]. وما كان لهذه المجالات المعرفية ما بعد الحداثية أن تتماهى وتتداخل فيما بينها لولا كثرة دورانها وتكرارها «في خطاب الهندسة المعمارية والفنون المختلفة، والعلوم الإنسانية، وأحيانًا الفيزياء، كما أنها لم تقتصر على المؤسسات الأكاديمية، بل نجدها أيضًا في الخطاب الشعبي وعوالم السياسة والاقتصاد، والميديا، وصناعات الترفيه. كذلك شاعت في لغة الأساليب الشخصية للحياة، مثل طريقة طهو ما بعد حداثية ومطبخ ما بعد حداثي ...إلخ»[١٦] .

## ٣- نقد الرؤية الأنطولوجية للعالم

تتأسس ما بعد الحداثة، في الدرجة الأولى، على رؤية الذات ، بوصفها أساس التقليد الفلسفي الحداثي[١٧]، كذات مستقلة عن الوجود في العالم

الخارجي، وعدّها مقر ومرجع الحقيقة واليقين، و «المركز والمرجع الذي تنسب إليه الحقيقة لكل شيء(...) ، أي تنصيب الإنسان بوصفه كائنًا مستقلاً، وواعٍ، وفاعلاً، ومالكًا للحقيقة»[١٨]. ومن ثم، يمكن عدّ لحظة انتصار الحداثة هي لحظة «تحرير الروح واستقلالية الذات البشرية، وتقابل الإنسان مع نفسه بوصفه ذاتًا واعيةً، وسيدةً، ومريدةً وفعالةً» [١٩]. ويتميز هذا العالم بماهية تملك هويتها الخاصة بها، وتتميز بثباتها وتكرارها، وتستند إلى عناصر معزولة/ قابلة للعزل، وثابتة ومترابطة وموصولة مسبقا بعلاقات السببية، ويدرك الزمن بوصفه سلسلة متوالية من الأحداث، والتغيير بوصفه ظاهرة ثانوية بدلا من النظر إليه في شكل سيرورة لامتناهية.

على العكس من ذلك، أسست ما بعد الحداثة وجودها على أنقاض متغير مستقل، أثر ، حسب كينيث ، على متغير تابع هو «عدم ثبات الذات وتشظيها وتفككها»[٢٠]، وقام خطابها على نبذ اختلال المعادلة بين العقل والواقع بين العقل والذات المفكرة[٢١]، والتخفيف من وطأة قيم كائن محاصر بتناقضات الذات والهوية[٢٢]. ومن ثمة، صار النظر من منظور ما بعد الحداثة إلى العالم بوصفه مظهرا أساسيا من مظاهر التغيير لموضوع مجزئ إلى شذرات ومقطعيات، وعناصر، متنافرة، ومفتقرة إلى أنموذج أصيل وواضح. إنها ثقافة ترسخ فكرة التعامل مع عمليات الاستيعاب والإدراك والفهم بمصطلحات مشروعية ومصداقية معرفة لم تعد، حسب ليوطار، هى الذات، بل هي في خدمة الذات[٢٣]. وهذا النمط من المشروعية والمصداقية هو الذي يمنح الأولوية للعبة لغة مختلفة تماما، يصفها كانط بأنها إلزامية[٢٤]. فعلى هدي هذه اللعبة اللغوية يُبنى العالم من خلال عمليات النقل والتفاعل والتلاقح والترابط، وعبر السلوكات الدقيقة micro،comportements القابلة للتحديد من خلال العلاقات المتبادلة فيما بينها. ومن هذا المنظور تصبح الألفة والثبات والاستقرار ظواهر ثانوية لعالم يتميز أساسا بطابعه اللامحدد واللانهائي.

انطلاقا مما توفره "لعبة اللغة" لا يتم التعامل في خطاب ما بعد الحداثة مع النظام والوضوح والعقل بوصفها كيانات مالكة لهوية موحدة وخالصة ومتطابقة مع ذاتها أو عناصر مصنوعة يمكن دراسة بعض منها بمعزل / في استقلال عن بعضها الآخر. وما هي هذه الفوضى وهذا اللانظام ؟ إنها تلك التي تتسم بالتشظي والتغير وتكون عرضة للتنوع[٢٥]، وتفترض أن «يكون كل شكل وقتيًا وعابرًا، تلك هى البداهة نفسها، ما دام يتبع علاقات القوى ويكون رهينًا بتقلباتها»[٢٦]. ويقترح دولوز مقاربة تعيد موقعة الفوضى واللانظام داخل ترسيمة ما بعد حداثية تتبنى «ممارسات وأفكار ورغبات» تسهم في التعبير عن المعنى عبر «تفضيل ما هو وضعى ومتعدد، وتفضيل الاختلاف على التجانس، والمتحرر على الموحد، والمنفلت على النظام، والمتغير على الثابت»[٢٧]، فالتنظيم ليس سوى ظاهرة عرضية متعددة من الممارسات الدقيقة (المجهرية) والمتقاطعة.

استحضر كلٌّ من Cooper et Fox مفهوم «نسيج النظام» «texture de l.organisation»[28]، من أجل توضيح الميزات الخاصة للشذرات والمقطعيات والتغييرات التي تمس النظام، فهي تُبنى، مثلها مثل نسيج القماش، من خلال المراهنة على إظهار مكامن العلاقة المعقدة بين الممارسات الدقيقة micro-pratiques والأحداث المشوهة وغير المتجانسة وغير الثابتة (المتغيرة)، وسواء نظرنا إليها بوصفها كيانات، أو بنيات، أو مسارات، فإنها في الغالب ما تدرك بوصفها عناصر متنافرة ومفتقرة إلى التساوق والتلاؤم. يتعلق الأمر هنا، حسب دريدا، بمونتاج montage / كولاج جمالي ما بعد حداثي. وسواء أكان التنافر القائم بين العناصر «رسمًا أم نصًا أم معمارًا» فهو الذي يحفزنا على إنتاج دلالة «ليست أحادية أو مستقرة» [٢٩].

## ٤- نقد الذات المفكرة في دلالتها المتعالية

يمكن التأريخ لبداية الحداثة، أساسا، مع ظهور فكرة الإنسان القادر على خلق واقعه، وفهم نفسه وبيئته، وذلك انطلاقا من مقولة إنه «لا وجود لكائنات أخرى غير الكائنات العاقلة والموضوعات الأخرى التي نظن أننا ندركها بالعيان ليست إلا تمثّلات في الكائنات العاقلة لا يقابلها في الواقع أي موضوع خارجي»(٣٠).

ارتبط هذا التصور للذات المفكرة والمستقلة تاريخيا بفلسفة الأنوار la philosophie des Lumières، حيث أصبح العقل طريقا للوصول إلى الحقيقة، وتحرير الذات من السلطة الخارجية؛ فهو، حسب كانط، وحده الكفيل بتحديد مفهوم «الحرية عبر إعطائه حقيقة موضوعية»(٣١). تترابط وتتواصل العقلانية الجديدة، ومصالح الكائن العاقل، مع وضع الأنا بحقائقها المفترضة ضمن الطليعة، من أجل صياغة ملامح هوية ثابتة ومنسجمة، وتشكيل منظومة ثقافية يقترحها علينا العقل الخالص. وهذه الوظيفة «لا تكمن في التجربة، بل في العقل... إن العقل هو الذي ولّد، وحده، هذه الأفكار في أحشائه؛ وهو إذن ملزم ببيان قيمتها أو بطلانها»(٣٢).

يحتل ارتكاز الحداثة إلى فكرة مركزية العقل(٣٣) موقعا متميزا في النقد الموجه من ما بعد الحداثة للحداثة. ويركز هذا النقد، بشكل بارز، على الخاصية الانشطارية للذات وعدم اتساقها وطبيعتها الصراعية، وهو ما يعني، بشكل من الأشكال، اندثار التصنيفات الهوياتية المتميزة والمستقلة والعلية والوحدة والاتصال لتحل محلها مفهومات التعددية والاختلاف والانفصال والتشظي(٣٤). ومن هنا شيدت ما بعد الحداثة لنفسها «إطارَ مجتمع المستقبل، لا يندرج داخل مجال أنتربولوجيا نيوتنية (من قبيل البنيوية أو نظرية الأنساق) بقدر ما يندرج داخل برجماتية لجزئيات لغوية»(٣٥)، وثمة العديد من ألعاب اللغة المختلفة التي تقود، داخل سلسلة من العناصر المتنافرة، والمشتتة، والمبعثرة، وغير المحددة، إلى الكشف عن رهان معرفي وإبستمولوجي يمنح الذات قدرة التحرر من قيود محددات هوية حداثية تتسم بالثبات والنظام، هوية يمكن التعرف عليها وموضعتها ضمن زمن وفضاء محددين، هوية تسمح بممارسة الرقابة عليها وفرض الهيمنة على نشاطها.

سيكون بديل ما بعد الحداثة هو الانفتاح على هوية، فيما يعتقد دريدا «لا توجد هكذا بشكل معطى، أو أنها تمنح، أو تؤخذ كيفما اتفق، لا؛ فما يبقى في النهاية هو ذلك المسار اللامنتهي المطبوع بعجائبية اللغة، والخاص بعملية المطابقة»(٣٦). إن هذا الانفتاح الدريدي [نسبة إلى دريدا] الذي ينطلق متحررا من دوائر الحداثة لا يحدث إلا بفضل اختلاف هو في حقيقته «إحالة على الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي، لذا فإن الهوية تحيل إلى آخرها الذي يؤسسها بوصفها هوية»(٣٧).

تعكس مفهمة conceptualisation الظواهر النظامية عبر الفرد المفهوم بوصفه مسئولا أو موظفا أو ممثلا، والمتسم بالمعقولية والمنطقية، ويتوفر على الإرادة، ويمتلك قصدا محددا، حنينا قويا إلى الاندماج في إيديولوجية الإنسان الحديث؛ وتكمن هشاشة هذه المفهمة في قابليتها، من وجهة نظر ما بعد الحداثة، لأن تصير موضوع تفكير إشكالي، بحيث يصبح مفهوم الذات نفسه موضوعا للمساءلة. فقد أعطت الأبحاث التجريبية للهوية انطباعا بالمثالية في هذا المجال من الاختصاص؛ حيث أظهرت هذه الدراسات أن المعالجة التقليدية للهوية بوصفها وحدة محدودة وثابتة ومتعالية ومفصولة فضائيا وأنطولوجيا عن العالم والمجتمع، لن يكون له صدى في ما يمكن إثباته بالتجربة المحصل عليها عبر ذات الذات موضوع الدراسة. فحسب فرضية هايدجر ينجم عن عدِّ علاقة الماهية بالمظهر هي ذاتها علاقة الماهية بنفسها (الهوية) «بروز الهوية

بطابع الوحدة من بدء تاريخ الفكر الغربي حتى آخره، فإن هذه الوحدة ليست إطلاقا فراغا ما قد جُرّد في ذاته من كل علاقة، بل أنه يصمد ويتشبث بتماثل شاحب»[٣٨]؛ وهذا ما سيقودنا إلى الوجه الآخر للهوية، فهي هوية متغيرة وغامضة ومبهمة، وتتسم بقابليتها للتفاوض والمناورة والتحاور تبعا للوظيفة التي تقوم بها في سياق اجتماعي يملك خصوصية متميزة.

## ٥- نقد العلاقة المرجعية بين الذات والعالم

إذا كان منظرو ما بعد الحداثة يرفضون، في الأساس، الرؤية الأنطولوجية للعالم، والتصورات التي تفترضها الحداثة عن الذات، فإن انتقاداتهم الأكثر حيوية والأكثر جدة للحداثة قد انصبت أساسا حول التمثلات الفلسفية المتضمنة في هذه المنظورات. وبالفعل، بالنسبة للحداثيين تتأسس العلاقة بين الذات والموضوع المعرفي على صيغة الصورة الذهنية الناتجة عن التمثلreprésentation الذهني، حيث يمكن للفرد أن يتمثل موضوعات تمت بصلة قوية للعالم الخارجي. وتكمن قوة التمثل، حسب ماثيو أرنولد Matthew Arnold، في قدرته على تشكيل «رؤية كلية للحياة الإنسانية، توضح موقف الإنسان في الحياة، وترسم له صورة ذاتية، وتضفي الطابع النظامي على العالم والتجربة الإنسانية»[٣٩] ؛ وهي رؤية تنسجم مع ما ذهب إليه ت .س إليوت T. S. Eliot حين قال إن «الناقد يتعامل مع الأدب دائمًا على أنه وسيلة لاستخلاص الحقيقة أو اكتساب المعرفة»[٤٠]. إن هذه العلاقة بين الذات والموضوع الذي ترغب في معرفته مسموح بها من قبل القدرة اللغوية للتمثل (القدرة المرجعية)، أو القدرة على قول شيء ما عن ما هو خارج الذات. وأكثر من هذا، بما أن اللغة شفافة في أساسها، وخالية تماما في أصلها من الأيديولوجيا، فإن التمثل الذي يقوم ببلورة موضوعات العالم الخارجي سيصبح مرآة للعالم الواقعي. ومعنى ذلك أننا نستحضر، حسب دريدا Derrida، هذه الموضوعات في اتصالها مع فكرة بقاء التأويل من خلال سلطة وهيمنة بنية ميتافيزيقية تستمد وجودها من المقولة المركزية للعقل logocentrique اللوغوس logos [41].

إن القول بشفافية اللغة وقدرتها المرجعية، هو، على وجه الدقة، ما يضع الحداثة موضع سؤال، على اعتبار أن اللغة أو أية شفرة أو أي نسق من الإحالة، بوجه عام، هي نتاج تشكيل تاريخي «بوصفها بناء من الاختلافات...التاريخية بكل ما في الكلمة من معنى ومنذ البداية»[٤٢]. فاللغة، وهي أبعد من أن تكون مرآة للحقيقة، لا يمكنها أن تفرض على العالم نظاما ، غير قابل للبرهنة، يسمح لنا بإدراكه، وإدارته، ومراقبته، والتفكير فيه. فإدراك العالم بمصطلحات العناصر الثابتة والقابلة للعزل ليس سوى نتيجة منطقية لمغالطة بمحسوسية في غير محلها. وهذا يعني توجهًا حداثيًا نحو التشيىء، والمزيد من الانكفاء على الذات، ثم النسيان والتيه بعد ذلك.

تُنتج الممارسات اللغوية وغير اللغوية عالما نجده منظما. وسيبدو لنا هذا العالم موضوعًا يملك صفات الهوية والثبات. وكل كائن يملك منذ ولادته لغة تستوعب التمييزات والجزئيات والاستمرارية يمكنه أن يتمثل العالم وبناءه بالطريقة التي ينعكس بها في خطابه. ومع ذلك، لا يمكن للسمات التمييزية التي تتركب منها اللغة أن توظف كمرآة للواقع. فهي تخلق واقعها الخاص دون أن يكون للوقائع خارج، نصية Extra،textuel أي تدخل في صياغة سياقه. فالعالم، في الأصل الأول، بلا رائحة، ولا لون، ولا صوت، وبدون دلالة؛ كما أن المقاصد لا تكفي «لتحديد المعنى، فالسياق متغير حتما. ولأن السياق غير محدود، فلا تزودنا أوصاف السياق بتحديدات كاملة للمعنى. ومقابل

أي وصف متماسك لصياغات السياق يمكن تخيل إمكانات سياقات إضافية أخرى، مما يفيد ضمنا توسيع السياق الذي تنتجه إعادة الكتابة داخل سياق وصف السياق» (٤٣).

إن ما ينبغي الاحتفاظ به من وضع دَريدا القدرة المرجعية للخطاب موضع سؤال، هو نقده للرؤية الحداثية لمنطق الاختلاف التي ذهبت إلى بناء فهم للعالم عبر «تعارضات ثنائية تفترض أن الطرف الأول فيها يسبق الثاني وأنه أعلى منزلة منه»(٤٤). تطرح هذه الرؤية الحداثية من وجهة نظر دَريدا تصورا تتحدّد ضمنه اللغة كبناء مُسند إلى تعارضات انطلاقا من اللعب على الشيء ونقيضه، فيما يشبه ثنائيات ضدية، مولدة لطرف ثان «يوصف بأنه خارجي ومشتق وعارض بالنسبة إلى الطرف الأول الذي هو إما حد مثالي أو مصطلح مركزي في النسق الميتافيزيقي» (٤٥).

يساعد منطق هذا النفي على التمكن من رؤية تسمح بامتلاك القدرة على الإمساك بدلالة الكلمة بطريقة تتطابق مع المقاصد والأهداف الأصلية والأولية من استعماله. وبالنسبة لدريدا، لا يمكن تنشيط اللغة بالاختلاف différence، بل يمكن تنشيطها بالاختلاف المرجئ différance، ويعني هذا أن هذا الاختلاف سيأخذ «شكل مرجعية ذاتية يُشيّد من خلالها كل مصطلح جهة في الدلالة تتضمن ما يعارضها وما يمنعها ، وإذا من خاصية الإمساك بدلالتها الخاصة»(٤٦). ومن هنا فكل كلمة تتضمن دلالتين متناقضين؛ غير أن كل واحدة منهما تسهم، في آن، في بناء دلالة الأخرى، ذلك أن هوية أيّ عنصر تعتبر نتاج «اختلافه عن العناصر الأخرى وتأجيله لها، أي ليس لأي عنصر هوية خارج (لعبة) العلاقات الاختلافية»(٤٧). وتدخل لعبة اللغة(٤٨) الخاصة بالعلم أو الفن، حسب ليوطار Lyotard، ضمن المشاكل التي يطرحها تبرير ما داخل لعبة لغة ما متعارض تماما مع تبرير من داخل لعبة لغة أخرى، تقود في النهاية إلى إنكار السرديات الشارحة «أي ألعاب اللغة التي توفق بين ألعاب اللغة المتصارعة داخل رؤية واحدة شاملة» (٤٩)؛ إن تعقب آثار هذه اللعبة اللغوية معناه البحث عن مرجع مثالي بين اللغة والواقع، أمرٌ ينكره وهم إمكانية تحقيق الائتلاف/ المؤالفة بين المجرد والمحسوس، ووهْم ممارسة تجربة شفافة وقابلة للتوصيل، ووهم معانقة الواقع واحتضانه والقبض عليه(٥٠).

## ٦- نقد العالمية / الثقافة الشاملة

قادت مراجعة ما بعد الحداثة الأسس التي قام عليها وصف الفلسفات الجوهرية essentialistes للعالم والفرد والعلاقة بينهما إلى رفض الفكرة الحداثية عن مفهوم العالمية أو الثقافة الشاملة Universalisme. وقد ارتبط هذا المفهوم، أساسا، بما أطلق عليه ليوطار Lyotard اسم "السرديات الكبرى Grandrécit / Metanarrative (الحرية، والأنوار، وحقوق الإنسان..إلخ..)، ويقصد بـ"السرد الواصف / الميتاسرد métarécit، على وجه الدقة، سرديات بحاجة إلى وظيفة تكسبها الشرعية والمصداقية»(٥١). وهكذا، سيقود فقدان الأساس الأنطولوجي للعالم إلى حجب العالمية لصالح ما هو محلي، وبالتالي، لن يكون هناك داع لمفهمة السرديات الكبرى والحديث عن شروط إنتاجها، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، تولدت عن وضع فكرة الذات المرتبطة بمفهوم الهوية الثابتة والمنسجمة موضع السؤال استحالة التسليم بسيادة العقل العالمي.

لهذا السبب، بالضبط، فقدت السرديات الكبرى أسسها التي كانت مهد ولادتها وتطورها(٥٢)، ففي «المجتمع والثقافة المعاصرين - المجتمع ما بعد الصناعي وثقافة ما بعد الحداثة، يصاغ السؤال المتعلق بشرعية المعرفة بتعبيرات مختلفة، لقد فقدت السرديات الكبرى مصداقيتها، بصرف النظر

عن طريقة التوحيد التي تستخدمها، وبصرف النظر عن كونها سرديات تأملية أو سرديات التحرر»(٥٣). كما أن الخطاب الحداثي لا يمكنه أن يدعي العالمية بأبعادها التوافقية من خلال لغة سردية تقبل « المبالغة والابتداع بدون برهان»(٥٤)، وأن كل شيء، حسب ليوطار، «يمكن فهمه بوصفه عبارة، إلا أن العبارة لا يمكن فهمها فهما تاما»(٥٥)، الأمر الذي يجعل من مسألة الإحالة إلى العالم الخارجي «باعتباره وسيلة للتثبت من فهمنا للعبارات»(٥٦)، مسألة مستحيلة، على أساس أن الإحالة الاتفاقية بين الناس على معنى عبارة هي محل صراع لا يمكن حله بالخلاف بين الإحالة المرجعية والبنية التركيبية(٥٧)، وبعني هذا بالنسبة إلى ليوطار «أن الواقع يسمح بتنافس معانٍ مختلفة على شيء معين، وهي مشكلة لا يمكنُ حلها من خلال اللجوء إلى الواقع(٥٨).

بالنسبة لما بعد الحداثة، فإن كل خطاب يثبت مشروعيته ومصداقيته من خلال القول بوجود عالم خارجي عن الذات المفكرة، أو القول بفكرة امتلاك الفرد هوية ثابتة ومنسجمة، فهو قول يستند إلى فهم للعالمية لا يتوافق مع متطلبات فكر ما بعد الحداثة. لأنها زاوية نظر تنطلق من رؤية أنطولوجية للعالم، وتستند إلى فكرة الفرد المفكّر المالك للغة تحيل على مرجعية مخصوصة، وهي رؤية تدمر، في أساسها، القواعد ذاتها للمشروع المعرفي للحداثة.

## ٧- خطاب ما بعد الحداثة كرفض صريح لمشروع الحداثة

إن الهدف من مشروع الحداثة هو توثيق الصلة مع الواقع من أجل الوصول إلى تحقيق المصالح الجوهرية العالمية، ويدخل هذا الهدف ضمن ممارسة الذات العاقلة القادرة على منح الإنسانية مصداقية ميتافيزيقية (الماضي، والدين، والتقاليد)، وتجسيد وبلورة مشروع محمل بأبعاد رؤية شمولية يمكن التنبؤ بها، وتسير في هذا المنحى فكرة إقامة معادل لانخراط الارتباط بين العالمية والحداثة في التجميع لما هو مختلف، وهو انخراط من وجهة نظر ما بعد الحداثة مرادف لهيمنة نسق لغوي يستند دوما إلى تفضيل النظام بدل الفوضى، والثبات بدل التحول والتغير، والمتآلف، والمتجانس، والمُتساوق، والمُتناسب، والمُتناغم، والمُتوَافق، بدل المُتنافر، والمُخالَف، والمُتناقض، والمُتعاكس، والمُتناقض، والمُعاكَس(٥٩). وهذه التعارضات الثنائية ليست، في حقيقة الأمر، سوى تجليات لنظام يعمل على إعادة إنتاج التراتبيات hiérarchies والمواقع الموجودة والحفاظ على مجالها الداخلي «الذي يتم فيه التعالي التاريخي»(٦٠). ومن الطبيعي أن كل كتابة مقدر لها أن تكون في خدمة التواصل بالقوانين وتعمل على الحفاظ على النظام المدني بطريقة شفافة، هي كتابة ستصبح أداة سلطة متعسفة، وطبقة مثقفة ضيقة منغلقة(٦١)، ومنطوية على ذاتها، تعمل على تقوية التجَانس والتوَافق من خلال الدفاع عن مصالحها ومصالح فئة أخرى، «وليست هذه إيماءة ميتافيزيقة واحدة من بين إيماءات أخرى، وإنما هي مقتضى ميتافيزيقيٌ وإجراءٌ يتمتع باستمرارية فائقة وعمق وهيمنة» (٦٢).

قام فوكو Foucault[63] بمناقشة هذه الفكرة وتطويرها بتحليله للممارسة العلمية عبر العلاقة بين السلطة والمعرفة. وبالنسبة إليه، فنحن لا نزال سجناء منطق حداثة يُدْعي الحقيقة التي يحملها خطابها عن السلطة والنظام. وإذا كان من البديهي والصحيح أن يعكس واقع المنظمات نظام السلطة الشعبية ويعيد إنتاجه، فإنه من الصحيح أيضا أن الحديث عن المنظمات وبلورة أشكال خطابية متعددة، ومخططات وتصنيفات من أجل تحليلها، سيؤدي لا محالة إلى إعادة إنتاج هذا النظام(٦٤)، ومن هنا فإن البحث عن مصداقية معرفية، ضمن مجموع الأفكار التقدمية، والتأكيد على حرية الإنسان، ومحاولة إنشاء «العلم الموضوعي،

وتأسيس الأخلاقيات العامة وقواعد القانون، والفن المستقل»[٦٥] وفق منطق داخلي خاص بها، هو محاولة للبحث عن التبريرات الكافية للدفاع على الممارسات العنصرية والطبقية.

تكمن المفارقة الجوهرية، ها هنا، في أن التماهي مع الاحتجاب خلف السرديات الكبرى من قبيل التنوير والتقدم وتحرير الذات، قد أدى بالحداثيين إلى الوقوع تحت هيمنة خطاب عالمي لم يعمل على ترك أو هجر مشروع الحداثة (تحقيق العالمية)، فحسب، بل عمل، أيضا، على تدميره ونزع المشروعية عنه[٦٦]، هكذا يظهر أن رفض الفرضيات الإبستيمولوجية الحداثية (التصور الأنطولوجي للوجود والعالم، الذات المفكرة أو الشيء المفكر المنبثق عن العقل والإرادة، والمرجعية اللغوية)، التي تحقق هويتها الخاصة، وتحصن استقلالها، ستفتح آفاق تجاوزها عبر افتراض مؤداه أن وضع المعرفة في الغرب سوف «يتغيّر بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بالعصر ما بعد الصناعي، والثقافات ما يعرف بالعصر الما بعد الحداثي[٦٧].. وليس من الغرابة في شيء أن نعثر في كتابات ما بعد الحداثة ما يوحي به الانطباع المتولد عن التذمر من الأطروحات المثالية للحداثة، وضرورة التخلي عن كابوسها «مع عقلها المخادع، وتبجيلها المبالغ فيه لفكرة الكلية»[٦٨].

يشترك منظرو الحداثة ، الذين تبنوا مفاهيم جديدة تحل محل مفاهيم الحداثة السائدة ، مع منظري ما بعد الحداثة في نقد «البلورة الحداثية للحقائق/ الوقائع والفردانية والعلاقات الاجتماعية، والنظر إليها بوصفها بنيات منسجمة من طراز سلطوي شمولي، أو بنيات واقعة تحت تأثير سجالات متخمة بالضبابية، والتناقضات والأزمات والنزاعات والاضطرابات التي يمكن حلها وعلاجها»[٦٩]. وعلى العكس من منظري ما بعد الحداثة لا يرفض منظرو الحداثة ، الذين تبنوا مفاهيم جديدة تحل محل مفاهيم الحداثة السائدة، وخاصة Habermas، تطلعات مشروع الحداثة، ولكنهم يشككون في إمكانية تكييفه وفق متطلبات المجتمع المعاصر. وهكذا يوجد، حسب Habermas، أشكال متعددة من المعقولية، يمكن رصدها في العقل الحديث[٧٠]: عقلانية تقنية، ونفعية، تميل إلى أن تكون تحت سلطة نظرية وافتراضية تتكفل بمراقبة تطور سلاسل من الوسائل والعلاقات المنتهية؛ في مقابل عقلانية تطبيقية متمركزة على المسار المشترك للفهم وتحديد الأهداف التي تسعى نحو تحقيقها، بدلا من التركيز على مراقبة تطور الوسائل كهدف تسعى نحو تحقيقه[٧١].

في نظام اجتماعي متوازن، ينبغي ، طبعًا ، أن يكمل هذان الشكلان من المعقولية بعضهما البعض. فإن أن العلم الحديث، بمعية البنيات الاجتماعية المعاصرة، قد بقي دائما يميل نحو تفضيل العقلانية التقنية. وبقدر هيمنة هذه العقلانية، بقدر ما بقي يطالب باستحضار مفهومها ومعانقته في كليته. وستظهر الأشكال البانية المتناوبة عليها أنها ذات طبيعة لا عقلانية[٧٢]. ولن نتمكن، حسب Habermas ، من إنقاذ الحداثة إلا عندما نجد / نكتشف هذه العقلانية العملية / التطبيقية المفقودة، والتي يمكن أن نعثر على أثر لها عبر رفضه معارضة المحافظين الجدد لـ«العقلَ الأداتي وربطه بفكرة إرادة القوة والهيمنة من تقييم لدوره الإيجابي في العلم وبناء الحضارة»[٧٣]، على اعتبار الدور المهم الذي لعبه في المجتمع الرأسمالي الغربي، وصلته القوية بالأغراض العلمية»[٧٤]. كما نعثر عليها في العقل التواصلي الذي لم يخضع لأي شكل من أشكال التحريف والتشويه[٧٥]، فهو عقل «يُبنى على فعل خلاق يقوم على الاتفاق وبعيدا عن الضغط والتعسف وهدفه بلورة إجماع يعبر عن المساواة داخل فضاء عام ينتزع فيه الفرد جانبا من ذاتيته ويدمجها في المجهود الجماعي الذي يقوم بالتفاهم والتواصل العقلي[٧٦]. ولعل هذه العقلانية الرقيقة

والناعمة هي التي تسمح بتحقيق نوع من الإجماع بين البشر، وبالتالي الوصول إلى تحقيق درجة العالمية التي تظن الحداثة أنه بوسعها تحقيقها،

هذا وقد خطى كل من Avelsson et Deetz خطوة إلى الأمام من أجل إبراز الطابع غير القابل للاحتمال لمثل هذا الإجماع، مستندين في ذلك إلى:

- الغموض الذي يخيم على اللغة.
- التصورات المتعالية للذات الإنسانية (هو جيد بالأساس، ويبحث عن الفهم المتبادل في التواصل) .
- وأخيرا، يفترض العقل العملي/ التطبيقي ، على الرغم من أن انبناء الإجماع عند Habermas وطريقة تشكله وآليات اشتغاله لا تستند إلى الفرد بل تستند إلى التواصل، توازن وحدة الذات، أمر تأباه طبيعة الذات الإنسانية وترفضه ما بعد الحداثة[٧٧].

وعندئذ لا يمكن البحث عن مصداقية ومشروعية المعرفة في الجوهر الثابت والقوانين الكلية المشتركة والقيم الشمولية، بل يتم إنتاجها وتوليدها بإعادة التأسيس لمصداقيتها ومشروعيتها بوصفها أفعالا وأنماط سلوك تجسد الفردانية المتمركز حول الذات.

## ٨- استراتيجيات معرفية مختلفة.

استندت مقاربات ما بعد الحداثة إلى استراتيجيات معرفية هدفت إلى بناء تصور نقدي متكامل حول مفاهيم الحداثة. فقد عملت على «كشف وهتك الحجب عن مواقع اللاتحديد التي دأبت العلوم الاجتماعية الحداثية بتصوراتها وممارساتها اليومية والروتينية على النظر إليها بوصفها مجالا مغلقا»[٧٨] ؛ ضمن هذه الأهداف يقترح منظرو ما بعد الحداثة استراتيجيتين أساسيتين:

١- استراتيجية التفكيك كما صاغها وبلورها ديريدا Derrida.

٢- تجربة الأساليب الجديدة.

يشكك دَريدا في «التعارضات الثنائية التقليدية الحقيقي/ الخادع، الأصلي/ المشتق، الموحَّد/ المتعدد، الموضوعي/ الذاتي، وما إلى آخره من تعارضات[٧٩]، ويفتح الباب على مصراعيه أمام «إثبات حرية لعب المعنى...وأن المرء ليس بقدرته الاختيار ببساطة أو بشكل حقيقي بين أن يكون المعنى معنى أصليا يقصده المؤلف أو معنى تخلقه خبرة القارئ»[٨٠]؛ لأنه نص لعوب يصعب الإمساك به أو تحديد معناه. وتسمح هذه الاستراتيجية بالتنديد، في آن، بوهم امتلاك اللغة مرجعية محددة، ووهم القول بإمكانية مراقبة المعنى والقبض عليه. ولم يكن هدف التفكيك إعطاء قيمة للتعارضات الثنائية، أو التأليف: بين الأقطاب الأنطولوجية، بقدر ما كان يهدف، على وجه التحديد، إلى اجتثاث ومحو كل مفهمة تبنى على قاعدة تعارض، لا يجعل أحد طرفيه اختلافا مرجئا للطرف الآخر، والآخر مختلفا داخل اقتصاد الشيء نفسه «من حيث هو اختلاف عن الحسي ومن حيث هو الحسي مختلفا، المفهوم من حيث هو اختلاف عن الحدس ومن حيث هو الحدس مختلفا، الحياة من حيث هي اختلاف عن المادة ومن حيث هي المادة مختلفة، الموت من حيث هو اختلاف عن الحياة ومن حيث هو الحياة مختلفة، الثقافة من حيث هي اختلاف عن الطبيعة ومن حيث هي الطبيعة مختلفة»[٨١].

لقد أصبح من البداهة والوضوح أن مقولات (التنافر)، و(اللاتناسق)، و(التشظي)، و(التشتت) على مستوى العالم والذات، تقود ، بشكل أساسي، إلى تحقيق التحرر من التراث المتمركز لوجيسيا بالكتابة والقراءة، والعمل على تدميره عبر «رؤية أن كل النصوص التي يُنتجها تَخْدَعُ نفسَها بنفسها؛ تلك أنها تدأب على استخدام اللغة لعمل ما لا تقدر اللغةُ على عمله. واللغة تُصيب بالضلال أيةَ محاولة لتجاوزها»[٨٢].

وهكذا تأخذ ما بعد الحداثة طريقا مغايرا لذاك الذي اتبعته الحداثة. إن الأمر لا يتعلق بالدفاع عن تجربة جديدة في الكتابة بأساليب جديدة [كالاستعارة مثلا]، وطرائق تعبيرية أخرى [كالرسم مثلا] فحسب، إنها، بالإضافة إلى ذلك، تتمتع بالقدرة على إنتاج واستيعاب خطاب متعدد الأصوات (صوت المؤلف وصوت الشخصيات والمواقف والحياة الاجتماعية). وفي جميع هذه الحالات، فإن الأمر يتعلق بتجديد يتحقق بالقطيعة مع نسق الهيمنة الأيديولوجية والانغلاق الذي تكشف عنه الآليات الضمنية لخطاب الحداثة. وهذه المغايرة ليست غريبة عن أشكال التفاعل بين خطابات يصعب تصنيفها ضمن جنس خطابي محدد. وهذا معنى قول بيلور« إن أعمال دولوز على اتصال مباشر بالفن والعلم والجسد وعلم الأحياء»[٨٣]. وبعبارة أخرى، يمكن استعادة خطاب دولوز الذي يتحدث عنه يلور من المنظور الإشكالي الذي يطرحه تساؤل فريدريك جيمسون وديفيد هارفى عن «هل يمكن تسمية أعمال ميشال فوكو ، وهذا ينطبق أيضا على معظم مفكري ما بعد الحداثة ، فلسفة أم تاريخًا أم نظرية اجتماعية أم علومًا سياسية؟»[٨٤]. ولم يكن هدف التساؤل عن هذه التسمية هو التعرف على التصنيف الأجناسي [وهو ليس سوى وهم]، بل السعي إلى لفت انتباه القارئ، وتحريك الإبداع من خلال تفجير وتشظية «الممارسات والأحكام الجملية إلى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها، ولا يجمعها إطار محدد، عقلاني أو عملي»[٨٥]. ومن هذه الخلاصة، يمكن تصور أن ما بعد الحداثة تدعونا إلى التفكير في الإنتاج العلمي والفني من زاوية نظر تلتقط ما يوفره الخطاب في بعده الجمالي[٨٦]. يتضح بجلاء من هذه الاستراتيجيات المتبادلة التأثير أن اقتراحات ما بعد الحداثة تهدف إلى تحويل اللامحدد واللانهائي إلى وقائع وحقائق مجسدة داخل التجربة الإنسانية، من أجل تحرير القارئ من نسق هيمنة لها منطقها الخاص في خطاب الحداثة. ويتعلق الأمر، على وجه الدقة، بالعمل على وضع خطاب الحداثة موضع تشكيك ونفي وتدمير وتجاوز.

---

## الهوامش

١- كان يورجن هابرماس وتيري إيجلتون وديفيد هارفي وفريدريك جمسون أشهر من يمثل هذا الاتجاه.

٢- ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروتن ٢٠٠٥، ص ١٤٥.

٣- كان جان فرانسوا ليوتار وجيل دولوز وميشل فوكو وجاك دريدا وإيهاب حسن أشهر من يمثل هذا الاتجاه

٤- نفسه، ص ١٤٨.

٥- نفسه، ص ٧.

٦- مدّةٌ أفقيةٌ قصيرة للفصل بين كلامين متصلين، Harry Blake, Henri Meschonnic

7- Ihab Hassan, Jean،François Lyotard

8- Meschonnic Henri , Modernité ,Collection Folio essais (n° 234), Gallimard ،1994, P. 36.

9- Marc Gontard, Le roman français postmoderne Date : 2003 | disponible sur https://halshs. archives،ouvertes.fr/halshs،00003870, P, 13

نقلا عن :

Harry Blake , Le Postmodernisme américain, Tel Quel, 1977

# تحليل الخطاب
# أو تحرير الأنساق من الدوغمائية

## ( مقاربة إبستيمولوجية )

شراف شناف*

*«ستمكننا الثورة البراديغمية من تصور علم براديغمي متطور، أي أنها ستمكننا من التواصل والحوار - اللذين كانا حتّـــئذ مستحيلين- بين تصورات العالم. أجل كنا نظن أننا نفهم التصور الآخر والفهم الآخر بإرجاعهما إلى عالمنا المعرفي أي إلى عدم فهمهما. يقتضي التفاهم الذي تحتاج إليه البشرية أن نعي ما يتحكم بالمنطق، والخطاب، والمفاهيم، والتفكير، أي أن نعي البراديغمات. إنه شرط الديمومة البشرية لأنه شرط التسامح الحقيقي الذي لا صلة له بالريــبــية الرخوة أو بالنسبية الباردة بل بالفهم».*

(إدغار موران/ المنهج (ج٤)/ ٢٥٣،١٥٣)

*«نحتاج إلى جيل جديد من النظريات المفتوحة والعقلية، والنقدية، والتمعنية، والنقدية الذاتية المستعدة لإصلاح ذاتها لا بل لتثوير ذاتها. نحتاج إلى إيجاد وجهات النظر المتطورة المتعلقة بالفضاء العقلي التي لا يمكنها أن تتبلور إلاّ بمساعدة الأفكار المركبّة... وهذه هي مهمة الإبستيمولوجيا المركبة».*

(إدغار موران/ المنهج (ج٤)/ ٨٦٣)

### مدخل

تسعى هذه المقاربة إلى فهم الوضعية المعرفية والأسس الإبستيمولوجية لحقل تخصصي معقّد هو « تحليل الخطاب » Analyse du Discours الذي ظهر منذ ستينيات القرن العشرين في فرنسا، بالموازاة مع تطوّر معالمه - بصيغة مختلفة نوعا ما - في إنجلترا وأمريكا، ثم امتد إلى كافة أنحاء العالم عبر الترجمات، أي أصبحت له صبغة عالمية.

وإن كنّا لا نعدم وجود إرهاصات لـ «تحليل الخطاب»، ومفهمات أصيلة لـ«الخطاب» في ثقافتنا العربية الإسلامية، إلاّ أن الأمر يتعلق رأسا بنشوء «الوعي العلمي الحداثي» المرتبط بالمنظومة العلمانية الغربية المحكومة بالنموذج المعرفي المادي الطبيعي/ الحلولي، وبتحولات الأنساق المعرفية والأنظمة المنهجية لهذه المنظومة الثقافية.

ولا شك أن هذه الوضعية هي وضعية إشكالية قلقة تنوس بين لحظتي الانفتاح والتميّع؛ أي انفتاح هذا الحقل التخصصي على عدّة حقول معرفية، كبرى وصغرى، كليا أو جزئيا؛ كاللسانيات، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا،

* أستاذ محاضر، جامعة باتنة، الجزائر .

والإثنولوجيا، والتاريخ، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي... وغيرها. أما المقصود بالتميّع فهو فقدان ملامح الهوية المعرفية وتلاشي الحدود المنهجية التي تميّزه عن بقية الحقول الأخرى، مما يجعل كل تلفظ أو كلام خطابًا، وكل تحليل للتلفظ هو تحليل للخطاب!!

الأمر الذي يجعلنا نتساءل: هل يمكن أن نعدّ (تحليل الخطاب) إبدالاً منهجيا يقطع مع المناهج السياقية والنسقية على السواء؟ أم هو لحظة تركيب مفهومي معرفي منهجي جاء بعد طول مدّة التفكك المعرفي، و تجذر الرؤية التجزيئية الاختزالية في البنية المنهجية ردحًا من الزمن؟ ألا يمكن أن نعتبره مرحلة إبستيمولوجية فارقة تتسم بالنضج المعرفي والرشد المنهاجي؟ أليس تحليل الخطاب عولمة منهاجية تتجاوز سلطة المناهج الأحادية؟ ألا تعدّ هذه العولمة المنهاجية - بدورها - طمسا لمعالم الاختلاف المنهجي؟

كيف يمكن أن تتفق جميع العقول المعرفية/ المنهجية، وترسا على مفهوم موحّد لـ (الخطاب) يتسّم بالشمول والانفتاح والقابلية للنماء والتطور، وعلى تحديد أسس إبستيمولوجية تضبط العلاقة العلمية والسوسيوثقافية بين الذات المنتجة/ أو المتلقية للخطاب وموضوع الخطاب وعالم الخطاب، بحيث يتحقق نوع من التكامل والانسجام بين هذه المكونات يليق بالكرامة الآدمية للبشر؟

ستدافع هذه المقاربة عن دعوى فحواها أنّ الخطاب ليس مجرد تلفظ، أو مجرد نص محكوم بسياق أو مجرد حوار وتبادل للكلام بين أطراف معينة فقط، وإنما هو في العمق تمظهر لبراديغم مضمر يوجّه كل تفاصيل حياة الإنسان وينم عن استراتيجية في الفهم ومفهمة الذات والآخرين والعالم. وتحليل الخطاب ليس حقلا شموليا إلغائيا للحقول الأخرى، وإنّما هو فضاء/ مجال لحوار العقول وتلاقح المرجعيات، وتفاعل الرؤى والمنظورات وتحرير الحجج والمواقف من الدوغمائيات.

إنه لا يجب أن يكون مجرد حقل للصراع؛ صراع الرغبات والمصالح والسلطة كما ورد في نظرية الخطاب الفوكوية، على الرغم من أننا لا ننفي الصراع كلية؛ ولكن لا يجب أن يتحول الصراع إلى أفق للخطاب؛ بوصفه إنتاجًا تواصليا، وإبداعيا، وتحليليا نقديا. وعلى هذا الأساس سيكون الجهد منصبًا على الحفر المعرفي في تحولات البراديغمات الموجِّهة لمفهومية «الخطاب» لاستكشاف أهم الأسس الإبستمولوجية التي يقوم عليها «تحليل الخطاب»، ويتحقق من خلالها الفهم الجيد للظاهرة الثقافية التواصلية بشكل عام.

## أوّلا: المفاهيم القوية وسياسة الفهم

يتوقف مصير المعارف والعلوم اليوم على مدى إبداع مفاهيم كبرى ذات قوة تشخيصية وتوصيفية وتفسيرية، وأكثر من هذا نقدية للظواهر والقضايا والموضوعات والوقائع والأحداث والنصوص والخطابات. ولا يمكن أن تتطور الحقول المعرفية وتنمو بشكل صحي دون اختبار الطاقة التفسيرية لهذه المفاهيم واستعمالها في السياق الثقافي، وتعهّدها عبر «برامج قوية»(1) لتدبير مملكة الفهم وإدارة شؤون الإدراك ولوازم التمثّل ومتطلبات الوعي والتعقل، وتكاليف الانتقال والهجرة من حقل إلى آخر. والمستقرئ لتاريخ العلاقة بين الذهن البشري والوجود، سيجدها جدلية مستمرة بين الفكر واللغة والواقع، وما يكشف عن طبيعة تعقيد هذه الجدلية وانفتاحها هو الطبيعة الرمزية للغة التي تربط بين: النفسي، والبيولوجي، والسوسيولوجي. وهذه الرمزية هي المعين الأساسي الذي تعبّ منه النظريات والمناهج والمذاهب والتيارات والمدارس الفكرية والفلسفية والأدبية مادتها المعرفية، ومعجميتها الذهنية، فنجد الناقد الأدبي ـ مثلا ـ يوصّف ( النص ) بأنه : مرآة، وثيقة، نسيج، بنية، نسق، حقل، مجال،... فهو، إذن، في كل مرّة يسعى لأن يكشف عن المفهوم القوي كي يفهم بشكل أفضل، ويبلور سياسة معيّنة للفهم.

وهذا بطبيعة الحال هو الذي يحدّد العلامة الفارقة بين علوم الطبيعة وعلوم الروح، وكما رأى «فلهلم ديلتاي Wilhelm Dilthly» (١٨٣٥-١٩١١): « فالأفعال فقط، وتعبيرات الحياة الثابتة وآثارها على الآخرين، هي التي تُخْبرُ الإنسان عن نفسه؛ فكذلك لا يعلم عن نفسه شيئا، غير ما يلقاه بسبيل الفهم.

إنّ ما كنّا عليه، وكيف صار حالنا إلى التغير، وصرنا ما نحن عليه، إنما نختبر ذلك بالنحو الذي نأتي به أفعالنا، ونتصوّر مشاريع حياة من قبل، ونخطط لمستقبلنا المهني من خلال رسائل قديمة مفقودة، وأحكام أطلقت علينا من زمان بعيد. فإن شئنا الإيجاز، قلنا إنها سيرورة الفهم التي بواسطتها تتضح الحياة لنفسها في أعماقها. ومن وجه آخر، فإنا لا نفهم أنفسنا، ولا نفهم غيرنا من الكائنات، إلا بقدر نقلنا لحياتنا المعيشة في كل نمط تعبيري للحياة الخاصة بنا، أو غريبة عنا. بَيّنٌ أنه، أينما كنّا، فإنّ المجموع المؤلف من المعيش والعبارة والفهم هو السبيل المخصوص الذي توجد الإنسانية بفضله، بالنسبة إلينا، بوصفها موضوعًا لعلوم الروح. تجد هذه العلوم أساسا لها في هذا التساوق الذي يجمع الحياة والعبارة والفهم. ها هنا، نبلغ علامة شديدة الوضوح، حيث يمكن لرسم حدود علوم الروح أن يستكمل استكمالا نهائيا. فلذلك، لا ينتمي علم إلى علوم الروح إلاّ متى كان موضوعه داخلاً في السبيل الذي أساسه في المجموع المؤلف من الحياة والعبارة والفهم»(٢).

إن سيرورة / صيرورة الفهم هذه، هي التي جعلت العقل المعرفي يقطع أشواطا ومراحل درامية في سبيل الانتقال من «المرحلة ما قبل المفهومية/ ما قبل المنهجية» التي تمثل الهشاشة الفكرية إلى «المرحلة المفهومية/ المنهجية» أين تدرّب الذهن بشكل عميق وجيد على الفهم والإدراك عبر المجاهدات التأملية، وجدلية (الخطأ/ الصواب). وهو الآن يعيش «المرحلة ما بعد المفهومية» التي تمثل طور المراجعة الإبستيمولوجية للإرث المفهومي الحداثي، ومحاولة إنتاج «مفاهيم المفاهيم»، أي التفكير في أسرار الصناعة المفهومية في حدّ ذاتها. ومثلما أشار إلى ذلك السوسيولوجي الفرنسي «إدغار موران E.Morin» (١٩٢١- )، فإن العقل المعرفي الحداثي بحاجة إلى توليد «إيطيقا مفهومية جديدة» كي يراجع جذريا المنظومة المفاهيمية التقنية المُتشيِّئة؛ فلقد اعتقد الإنسان الحداثي أنه استكمل صياغة العقل المنهجي، وأنضج جهازه المفاهيمي الإجرائي (الأداتي) الذي يريضن به الطبيعة ويتسيَّد عليها، ويتحكم في واقعه ويفهمه وينظمه ويوجهه بدقة عبر المنهاجيات التجريبية/ الأمبريقية، واعتقد أنه امتلك زمام صياغة الوجود عبر المنطق «الاستقرائي- الاستنباطي» المطابق لهوية الكون ككل. إلاّ أنه فوجئ بـ «اللايقيني» و «المفارقاتي»، فاعتورت كونه المفهومي «الثقوب السوداء»(٣)!. وهنا بالضبط، تأتي المهمّة الكبرى للإبستيمولوجيا الحديثة؛ إذ تكشف عن نسبية كل الأنساق المعرفية والعلمية والمنهجية، وتبين أنها ليست مرآة عاكسة للواقع، وإنما هي مجرد تشييدات فكرية تسعى لمحاورة الواقع ومقاربته وفهمه. والنظريات كخطابات هي أنساق منطقية يكوّنها العقل البشري ليطبقها على الواقع... إنها ترجمات للواقع ضمن لغة خاصة بنا، وضمن ثقافة معينة في زمن معيّن، فهي ليست ذاتية خالصة، وليست موضوعية تماما، وإنما هي جدل بينهما(٤). وتظهر قوة المفهوم في قدرته على ترجمة الواقع وإضفاء الاتساق والانسجام على هذه الترجمة، وكلما ظهرت هناك اضطرابات وتشاكسات احتاج المفهوم إلى عمليات شحذ ابستيمولوجي جديدة وعمليات تكييف ومواءمة سوسيوثقافية مستمرة.

من هذا المنطلق وجب أن ننظر في مفهومية الخطاب وفي استراتيجيات تحليله من خلال علاقته الجدلية بمفهوم (البراديغم Paradigme)؛ إذ يرى

«إدغار موران» أن كل المفاهيم التحليلية الجيدة لابد أن تخضع للأشكلة البراديغمية حتى تفعّل سياسة الفهم أكثر؛ إذ «يتضمن البراديغم بالنسبة إلى جميع الخطابات التي تتم في مملكته المفاهيم الأساسية أو المقولات الكبرى للتعقل كما يتضمن نوع العلاقات المنطقية في التجاذب/ أو التنافر (من وصل أو فصل أو انخراط أو غيرها) بين هذه المفاهيم أو المقولات. وهكذا يعرف الأفراد ويفكرّون ويتصرّفون حسب هذه البراديغمات المحفورة ثقافيا فيهم. والمنظومات الفكرية مرتبّة جذريا بفضل البراديغمات»[٥]. وتنطوي البراديغمات على أبعاد دلالية ومنطقية وأيديولوجية؛ إذ تحدّد طبيعة التعقّل ثم تحدّد المعنى، وتُبين عن العمليات المنطقية الكبرى. أما البعد الإيديولوجي فيظهر في سياسات الجمع والإلغاء والانتقاء، وتحديد شروط تنظيم الأفكار. كأن يكون براديغمان مسيطران يتصلان بالعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة. الأول يتضمّن البشري في الطبيعي وكل خطاب يخضع لهذا البراديغم يحوّل الإنسان إلى كائن طبيعي ويعترف بـ «الطبيعة البشرية». ويقتضي البراديغم الثاني الفصل بين هاتين الكلمتين ويحدّد ما هو خاص بالإنسان من خلال استبعاد فكرة الطبيعة ويشترك هذان البراديغمان المتعارضان في الخضوع لبراديغم أعمق ألا وهو براديغم التبسيط الذي يقضي - أمام كل تعقيد مفهومي - إما بالاختزال (وهنا اختزال البشري إلى الطبيعي). وإما بالفصل (وهنا فصل البشري عن الطبيعي) مما يمنع تصور الثنائية الجامعة (الطبيعية، الثقافية، والدماغية، والنفسية) في الواقع البشري، ويمنع أيضا من تصوّر التلازم والفصل بين الإنسان والطبيعة. ينقصنا براديغم مركّب وتحاوري يتعلق بالتلازم/ و التمييز/ والربط يتيح مثل هذا التصور[٦].

الأمر الذي يجعل دائرة الفهم تتسع وتنفتح على ما كان يُعتقد أنه مخالف لإيديولوجيا الذات ومناقض لمنطقها في التفكير والتعبير والتدبير.

## ثانيا: الوضعية المعرفية لـ «تحليل الخطاب»

ليس من السهل أن نكتب تاريخا خطيا تسلسليا تقدميا للتخصصات والحقول المعرفية، أو أن نجزم بتحديد نهائي لوضعية أي تخصص وموقعيته، فالأفكار تنبثق، في كثير من الأحيان، من أماكن واتجاهات مختلفة وقد يكون لها معنى واحد، دون علم أصحابها بهذا. وأحيانا أخرى تبدو متشابهة، ولكنها مختلفة في جذورها الفلسفية وقيمها المرجعية التي تغذّيها.

وبخصوص تحليل الخطاب، فإنه لا يمكن أن يُنكر الدور الكبير الذي قام به كل من: «غوفمان E.Gofman [1982 - 1992]»، «فيتغينشتاين L.Wittgenstein [1889-1951]»، «فوكو M.Faucault [1926-1984]»، «باختين M.Bakhtine [-1975]»، فلقد لعبوا دورًا كبيرا، كلٌّ في حقل اشتغاله، لبلورة نظرية للخطاب تتجاوز معناها الألسني السانتاغماتيكي، إلى معناها الفلسفي البراديغماتيكي[٧]. فأصبح الخطاب « وسيلة لإنتاج المعنى وتنظيمه ضمن سياق اجتماعي معين. وهكذا تكون اللغة مفهومًا أساسيا في نطاق هذه الرؤية، لأن اللغة هي التي تجسّد أشكال الخطاب. وبهذا الاعتبار، يؤلّف الخطاب «صيغة منطقية»، وهذا يعني أن أشكال الخطاب تعدّ بمثابة أساليب دالة أو كاشفة لطريقة التنظيم الدقيق للخبرة البشرية بالعالم الاجتماعي في صورة لغة، ومن ثم تؤلف هذه الأشكال الخطابية أنماطا للمعرفة.

ومن المهام الأساسية لأي خطاب بوصفه صيغة منطقية ألاّ يقتصر بدوره الجامع (أي الاحتواء أو الاستمالة)، بل يقوم- إلى جانب ذلك- بدوره المانع (أي الاستبعاد): وهذا معناه أن الصيغ المنطقية تزوّدنا بالقواعد التي نصوّب بها ما يُعدّ معرفة -مثلا- ضمن سياق معين، في نفس الوقت الذي تنص فيه صراحة على ما لا يعدّ معرفة ضمن ذلك السياق»[٨].

فتحليل الخطاب، إذن، تحليل لأنظمة التمثيل المعرفي التي تتكون من منظومة من الشفرات التمثيلية المعرفية (وتشتمل كذلك على ذخيرة أو مخزون تفسيري مميز من المفاهيم والتعبيرات المجازية والأساطير). وكذلك هو تحليل للبنى الصورية التي يبنيها الخطاب عن الواقع، في إطار المجال الأونطولوجي (أو الموضوع) الذي يختص باهتماماته، ويعمل على الحفاظ عليها. مما يجعلنا ننتبه إلى أهمية الشفرات التمثيلية المعرفية التي تعكس المبادئ الترابطية التي يقوم على أساسها النظام الرمزي الخاص بحقل الخطاب(٩).

وإذا شئنا أن نفكر في التخصص بكيفية أعمق كما يقول «مانقونو»، فإن الإطار المرجعي البراديغمي لـ(تحليل الخطاب) هو (المنعطف الألسني Le tournant Linguistique)(١٠)، أو المنعطف اللغوي، أو المنعطف الخطابي -كما اصطلح عليه هو ذاته- أو المنعطف التواصلي - كما اصطلح عليه «يورغن هابرماز Y.Habermaz «[١٩٢٩-]، أو المنعطف التداولي Pragmatique، وإن كنا نحن نفضل اصطلاح (المنعطف الرمزي T.Symbolique) كما اصطلح عليه معظم فلاسفة اللغة، وعلى رأسهم «أرنست كاسيرر. E kassirer»[١٨٧٤ -١٩٤٥ ]. كما جرى القول بأن «ج. فريجه G.Frege» [١٨٤٨-١٩٢٥] هو الأب المؤسس للمنعرج الألسني وذلك بسبب إيضاحه الحاسم المتعلق بالفرق بين الأفكار والتمثّلات. ومع ذلك نجد أن «ف. ديلتاي» كان قد أقام تمييزا مماثلا بين الممثِّل والتمثّل وهو ما تردّد له صدى في سيميولوجيا «ش.س. بيرس Ch. S. Pearce»[١٨٣٩-١٩١٤]. وبالرغم من أن فريجه لم يكن أوّل من أدخل المنعرج الألسني باتجاه التمييز المذكور، فإن ما يهمّ هو مدى تأثير هذا التمييز في مجرى النقاش المعرفي والفلسفي حول العقل والحقيقة(١١). فتحليل الخطاب، من خلال هذا التصور، « بالضرورة تحليل للغة في الاستعمال.لذلك لا يمكن أن ينحصر في الوصف المجرّد للأشكال اللغوية بعيدا عن الأغراض أو الوظائف التي وضعت هذه الأشكال لتحقيقها بين الناس. وإذا كان بعض اللسانيين مهتمين بتحديد الخصائص الشكلية للغة، فإن محلل الخطاب ملزم بالبحث في ما تستعمل تلك اللغة من أجله»(١٢).

وإذا كان تحليل الخطاب - وفق النزعة الأمريكية والأنجلوساكسونية - هو في عمومه تحليلي بنيوي وتداولي للخطاب بداية من لحظة «زليج هاريس Z. S. Harris» [١٩٠٩-١٩٩٢] الذي يعد أوّل من استخدم مصطلح (Discours Analysis) وعرّف الخطاب بأنه وحدة لسانية تتكون من سلسلة من الجمل، وتعامل مع « التحليل» بمعناه الإيتيمولوجي أي تفكيك الوحدات اللسانية إلى أجزائها الصغرى ثم البحث في علاقاتها التوزيعية(١٣). فإن الأسئلة المتعلقة بالخطاب وكيفية تحليله في فرنسا في الستينيات والسبعينيات (من القرن العشرين) «من منطقة البحث في المعنى، حيث حدث تحوّل من البحث في طبيعة المعاني إلى البحث في الكيفيات التي يتم بها تشكيل هذه المعاني. ومن هنا كانت دراسة الخطاب هي المجال الذي يتم فيه الكشف عن هذه الكيفيات، والوقوف على الدوافع الموجهة لها، والوظائف التي تحققها،ففي نطاق الخطابات تنشأ المفاهيم والاستراتيجيات المختلفة »(١٤).

وجد (تحليل الخطاب) «أرضا خصبة فيما تولّد في أثناء أحداث ١٩٦٨ وفي أعقابها (مثل حركات التمرد في سجون فرنسا في بداية السبعينيات) من تحوّل الجماعات المختلفة (الطلبة، العمال، والمساجين، والمرضى النفسيين...إلخ) عن خطاب الخضوع للآخر وألوان الخطاب السائدة، التي تكرّس من المفاهيم ما يحفظ لها هيبتها، إلى الخطاب الذي يتحدث بألسنتهم. وكان هذا التحول يعني في جوهره التحوّل عن الصوت الذي يأتي من

خارج، أو من أعلى، إلى الصوت المنخرط في الواقع العملي، أو لنقل إنه التحول عن خطاب النظرية إلى خطاب الممارسة، حيث الممارسة لم تعد تفهم على أنها تطبيق للنظرية. ومع ذلك لم تكن تلك الجماعات في مطالبتها بأن يكون صوتها مسموعًا من موقع الممارسة، لم تكن تسعى إلى نفي النظرية، بل كان هدفها هو جعل العلاقة بين النظرية والممارسة علاقة تفاعل»[١٥]. وهكذا تنمّ الهوية المعرفية لـ (تحليل الخطاب) عن وضعية تتراوح بين القوة والضعف؛ إذ يحتلّ موقعا معرفيا (قويا) عبر (الخطاب) الذي يبني الواقعة الاجتماعية وكل مشروع معرفي . كما يجسد موقعا معرفيا (ضعيفا) على أساس أنه مجرّد ديكور مكمل للتخصصات التي حدّدت وضبطت معالمها المنهجية بشكل جيّد؛ كالتاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، واللسانيات. وما يزيد من اضطراب هذه الهوية المعرفية تعدّد مفهمات المفهوم المحوري (الخطاب) حسب تعدّد التخصصات / الحقول المعرفية. ويبقى تحليل الخطاب، أيضا، يراوح بين نزعة عالمية تحاول الجمع بين محلّلين متعدّدي التخصصات، وتيارات تحكمها براديغمات مختلفة، ونزعات قومية تعزف على وتر الخصوصية والمحلية.

أما المسعى الحقيقي له فهو المحاولات العلمية والمنهجية الدؤوبة لتجاوز النزعات القطائعية والفصلية، لتجسير العلاقات بين: النص والسياق، القول والفعل، الكلام والمؤسسة. إنه مشروع لتفعيل الحوار بين تخصصات أكاديمية مختلفة تبدو متباعدة، وتقريب المعارف من بعضها، واستحضار معاني (عبر التخصصية trans- disciplinairité) و (بين تخصّصية inter disciplinairité)، و (ما بعد التخصصية Post-disciplinairité)، وهو ما تكشف عنه طبيعة الهوية المعرفية للعصر. لابد، إذن، أن يصبح الخطاب ذا قدرة توصيفية لطبيعة الحضارة المعاصرة، مثلما كان الشأن بالنسبة للمدينة الإغريقية؛ الخطاب كبراكسيس بلاغي وفلسفي، الخطاب الذي يكشف عن الجدلية الخلاّقة بين اللغة، والذاتية، والمجتمعية، والمعنى[١٦]. ولكي يأخذ «تحليل الخطاب» -كتخصص عالمي- هويتّه المعرفية والمنهجية الإيجابية، يحتاج الأمر - منا - إلى إعادة تأثيل وتحقيب المفهوم المحوري «الخطاب» للوقوف على الأسس الإبستمولوجية العميقة له.

## ثالثا: تأثيل مفهوم الخطاب

يكشف التاريخ المفهومي للخطاب عن ملابسات كثيرة تحيط به، وهو يقطع أشواطا متعرجة تراوحت بين انبثاقاته التيولوجية (اللاهوتية) والميتافيزيقية، وتجذّراته الأنثروبولوجية، وتكوثراته السيميولوجية، الأمر الذي يجعل كل محاولة للقبض الطبولوجي عليه تبوء بالخذلان المبين. ولذلك، فكل همّنا هنا سينصب على إعادة بنينة المفهوم وترميم التصدعات التي خلّفتها المفهمات المتسرّعة التي تفضل الجاهز من القول، وتنبذ الحفر في الطبقات المعرفية للمفاهيم؛ فالمتأمل في كتب النقد العربي المعاصر سيجد أن مصطلح الخطاب لم يأخذ حظه من الدراسة والتحليل العميقين بحيث يتحول إلى مفهوم ابستمولوجي ذي طاقة إجرائية خلاقة -كما حدث مثلا مع المفكر الفرنسي الراحل «ميشال فوكو» وهذا يخص ثقافته وحضارته طبعا - يتيح لنا إمكانيات كبرى لقراءة منظومتنا الفكرية والثقافية والحضارية بشكل عام، والأدبية والنقدية بشكل خاص. فمعظم المحاولات، إمّا أنها تقتات على بعض موائد الأصوليين العرب القدامى؛ سواء كانوا فقهاء أم مفسرين أم علماء كلام أم نحاة أم بلاغيين...، أو ترهن نفسها كليا للأطروحات اللسانية والسيميولوجية والتداولية الغربية. كما أن هذه الكتب النقدية العربية تؤكد دائما ريادة وتميز أطروحة (الخطاب/ الابستيمي) لدى «ميشال فوكو» وتعتبرها فتحا معرفيا كبيرا للقرن العشرين واستمرار فعاليتها الإجرائية إلى قرننا هذا. كما سعى - أيضا-

أصحاب هذه الكتب إلى تطبيق هذه الأطروحة، دون كبير انتباه إلى مزالقها المعرفية وراديكاليتها الفكرية، على بنية الثقافة العربية الإسلامية، كما فعل - على سبيل المثال لا الحصر - الباحث التونسي «سهيل لحبيب»[١٧]. وبالرغم من أنه حسّس ونبه، في مقدمة كتابه، بخطورة مفهوم القطيعة الانفصالية التي يتضمنها مفهوم الخطاب في المنهجية الفوكوية، إلاّ أنه لم يستطع الانفكاك من سلطة مقولاتها، دون أدنى تجرّؤ على مناقشة ومساءلة أسس أطروحة (فوكو) الإبستيمولوجية.

وما ذكرناه لا ينقص من قيمة أطروحة فوكو، كمفكر له سمعته العالمية، وأيضا مفكرين ونقاد ولسانيين غربيين آخرين؛ من أمثال: «ميخائيل باختين»، و«رومان ياكبسون»، اللذين كان لهما، أيضا، دور كبير في بلورة نظرية الخطاب. لم يعد لأي باحث اليوم في العالم أن يستغني عن مثل هذه النظريات والأطروحات، أو يضرب الذكر صفحا عنها، ولكن، في الوقت ذاته بإمكاننا أن نستغني عنها ! هذا ليس تناقضا، وإنما هو مبدأ للإبداع بشكل عام، أي إننا نفكر معهم وضدهم في الوقت نفسه، حتى نستطيع تجاوز المنهجيات المصمتة، التي تدعي الحيادية والموضوعية، والمقصود تلك المنهجيات التي تكدّس المفاهيم فوق بعضها بعض دون أن تحرّك ساكنا تجاهها، ثم تنتظر لحظة التطبيق كي تجبر النصوص للنطق وفق تعاليمها.

لقد كان بإمكاننا هنا أن نبدأ بمداخل تعريفية لغوية ثم نربطها بالمعالم الاصطلاحية لنستنبط دلالة المصطلح، وهي طريقة مهمة في البحث ولها إيجابياتها، حين يحتاج الأمر ذلك، ولكننا نرى أن مفهوم الخطاب، بالضبط، يحتاج إلى مدخل منهجي/ قرائي آخر للتعامل معه بطريقة أكثر إيجابية وحيوية وهذا ما تستدعيه منهجيتنا الكلية في المقاربة.

ولذلك سنتناول مفهوم الخطاب من خلال أربع لحظات إبستيمولوجية ضمن إطارها السوسيوثقافي؛ اللحظة اليونانية، اللحظة العربية الإسلامية الأصولية، اللحظة الحداثية، اللحظة ما بعد الحداثية.

## ١-اللحظة اليونانية

كانت الولادة الفعلية للخطاب كـ(لوغوس) سوسيوثقافي عند اليونانيين مع انبثاق حدث حاسم في تاريخ الفكر اليوناني هو ظهور المدينة (La polis). وكما يشير إلى ذلك المفكر الفرنسي «جان بيير فرنان «Jean Pierre Vernant»، «فإن ما ينطوي عليه نظام المدينة هو أوّلا تفوّق الكلمة الخارق على جميع الأدوات الأخرى للسلطة. فقد أصبحت الأداة السياسية بامتياز، ومفتاح كل سلطة في الدولة، ووسيلة القيادة والسيطرة على الآخرين. هذه القدرة للكلمة - التي سيجعل منها اليونانيون أحد الآلهة: البيتو (Peitho )، قوة الإقناع -تذكر بفعالية الكلمات والصيغ في بعض الطقوس الدينية أو القيمة المنسوبة إلى «أقوال» الملك عندما يصدر أحكامه العادلة بملء سلطانه؛ إلا أن المقصود في الحقيقة، هو أمر مختلف تماما. لم تعد الكلمة هي الكلمة الطقوسية والصيغة الحقّة وإنما المداولة المتناقضة والنقاش والتعليل. إنها تفترض جمهورًا تتوجه إليه وكأنه قاض يصدر الحكم الأخير برفع الأيدي، بين الفريقين الماثلين أمامه؛ إن هذا الخيار الإنساني المحض هو الذي يقيس قوة الإقناع لخطابين، مؤمنا فوز أحد الخطباء على خصمه»[١٨] .

فكل ما كان من اختصاص الملك وحكرا على كبار القادة من القضايا، بات خاضعا « لفن الخطابة وينبغي أن تحسم في نهاية المناقشة؛ يقتضي إذن أن يكون بالإمكان صياغتها في خطاب، والانكباب على البراهين المتناقضة والتعليلات المتعارضة»[١٩]. وهو الأمر الذي يكشف أن «بين السياسة والخطابة (Logos) علاقة وثيقة وصلة متبادلة. إن فن

السياسة هو في الأساس معالجة اللغة؛ والخطابة في الأصل، تعي نفسها وقواعدها وفعاليتها عبر الوظيفة السياسية. ومن الناحية التاريخية، كانت البلاغة والسفسطة هما اللتان فتحتا الطريق، عبر التحليل الذي قاما به لصيغ الخطاب باعتباره أداة الفوز في صراعات المجلس والمحكمة، أمام أبحاث أرسطو الذي عرّف، إلى جانب تقنية الإقناع، بقواعد البرهنة وطرح منطق الصحيح، الخاص بالمعرفة النظرية، بمواجهة منطق المحتمل والمرجح الذي يسيطر على النقاشات المجازفة للتطبيق»[٢٠].

لقد أحدثت ثقافة المدينة تحولات عميقة في البنية السوسيولوجية اليونانية؛ «فالمعارف والقيم والتقنيات العقلية... انتقلت هي نفسها إلى الساحة العامة وخضعت للنقد والنقاش، لم تعد محفوظة، كضمان للقدرة؛ في خفايا التقاليد العائلية؛ وسيغذي نشرها التأويلات والتفسيرات المختلفة والمجابهات والنقاشات الحامية. ومنذ ذلك الحين أصبح النقاش والتعليل والجدل، قواعد اللعبة الفكرية وكذلك قواعد اللعبة السياسية»[٢١].

وهذا التحول لمعرفة سرية من النمط الخفي إلى جسم من الحقائق المنتشرة في الجمهور له ما يوازيه في قطاع آخر من الحياة الاجتماعية. فالكهنة القدماء الذين كانوا ينتسبون في ذاتهم إلى بعض النخب والذين كانوا يطبعون اختلاطهم الخاص بقدرة إلهية، صادرتهم المدينة لمصلحتها عندما تشكلت، وجعلت منهم عبادات رسمية للمدينة. كما أن الحماية التي كانت تقصرها الألوهة في السابق على محظييها، ستمارس بعد الآن لمصلحة الجماعة بكاملها. وهكذا تفقد الأصنام القديمة سرّيتها وفضيلتها كرمز فعّال، وستصبح مجرّد «صور» مفرغة من حقيقتها الدينية.

كما باتت المقدسات التي كانت تحمل في السابق قوة خطرة وكانت محرّمة على أنظار الجمهور، مجرّد مشهد تحت نظر المدينة و «تعليما حول الآلهة»، كما تجرّدت تحت نظرها الحكايات السرية والصيغ الخفية من سرّها ومن قدرتها الدينية لتصبح «حقائق» قابلة للمناقشة[٢٢]. وسيصبح الخطاب «ملمحا لممارسة ديمقراطية، فخاصية الديمقراطية قبولها لقيام المعارضة، أي شرعية خطاب مقاوم لخطاب السلطة القائمة، وملمحا لممارسة قضائية، فالمحاكم تشهد دائما نزاع خطابين: الاتهام والدفاع. هناك إذن؛ صراع وحركة وتغيّر في الكون، إنه واقع يساند هرقليطس ويعاند برمنيدس، واقع ينتج عنه خطابان متقابلان سواء تعلق الأمر بما هو مرئي أو بما هو غير مرئي، فبخصوص الآلهة يتناقض خطابا الإيمان واللا إيمان، وفي الوجود تتهافت الأنطولوجيا كما صاغها برمنيدس (فإذا كان الموجود موجودًا، فإن اللا موجود موجود أيضا)، وفي السياسة والتشريع تتقابل الخطابات...»[٢٣]. ولقد قاد هذا التقابل والازدواج بين الخطابات عند السوفسطائيين «إلى التشكيك في وجود حقيقة على الإطلاق والاعتقاد عكس ذلك في حقيقة نسبية ونقدية، ومن ثم نقل النقاش/ الخطاب من الانصباب على (س) إلى من يتكلم على (س)، حيث يصبح من يتكلم (الإنسان) مقياسا لكل شيء كما يقول «بروتاغوراس»... فالأشياء توجد بحسب ما يبدو لي؛ فالريح قد تكون دافئة بالنسبة إلي وباردة بالنسبة إليك... وإذا كانت الأشياء بحسب ما يحسها أو يظنها الإنسان فإنه يلزم عن هذه الدعوى استحالة الكذب واستحالة الخطأ واستحالة الجهل واستحالة التناقض واستحالة الإبطال أو التبكيت»[٢٤]. وحتى لا يتهافت هذا المقياس ويدمّر نفسه بنفسه يحتاج إلى تشكيل خطاب قوي ومتين يستمد صلابته ومشروعيته من الحقيقة الإجمالية والتي تعني أن «تكافؤ الأقوال يجب أن لا يفهم على الإطلاق، فالخطاب الواحد لا يكون قويا إلاّ إذا حاز الإجماع الكوني بالإقناع والحجاج... إن الخطاب القوي هو الذي يدفع المواطنين إلى القيام بالتدابير الأكثر نفعا للجماعة والشأن العام، وتلكم هي

سمة الخطاب في السياق الديمقراطي»[٢٥]. وهكذا فإن مجال النظر عند السفسطائيين يكمله مجال العمل، بناء على مجالات «اللوغوس» الكبرى:

أ. مجال اللغة والصياغة اللغوية: الكلام -الخطاب - الوصف - القول - الحجج (معبرا عنها بألفاظ).

ب. مجال الفكر والعمليات الذهنية: الإدراك- التفكير - الاستدلال - التعليل والتفسير (الحجة الصحيحة Orthologos).

جـ. مجال العالم (الوجود): ما نستطيع الكلام عليه أو التفكير فيه: مبادئه البنيوية - شكله - قوانينه الطبيعية.

ومن خلال هذه المجالات لا يمكن لأي خطاب الخروج عن أحدها، لكنه يمكن لكل خطاب عن أي مجال أن يتضمن إحالة على مجال آخر أو عليها جميعا. فكل خطاب هو كلام على أو تفكير في شيء موجود أو يفترض وجوده، لكن الخطابات لا تتماهى، بل تختلف إلى حدّ التناقض والصراع[٢٦].

وهكذا، فإن هذه التحولات السوسيو ثقافية في المحيط اليوناني تكشف لنا أن الخطاب لم يعد أداة تيولوجية لبسط النفوذ والهيمنة على الجماهير وتخويفهم بسلطتها الميتافيزيقية الرابضة على متخيلهم ووجدانهم، بقدر ما أصبح أداة أنثروبولوجية بامتياز لإدارة الحجاج والمناقشة والجدال والمرافعات والتعبير عن الرأي الحرّ القائم على البرهان والدليل وفق المنهاج الأكاديمي (أفلاطون/ أرسطو)، أو القائم على قوة الفصاحة والبيان وفق المنهاج السوفسطائي. وفضاء عموميا للنقاش والتحاور، وتدبير شؤون المواطن والمدينة. ولكن لا يجب أن نتصور أن الأمور سارت بمثالية تامة، وأن التحوّل كان جذريا؛ إذ، بطبيعة الحال، كانت هناك صراعات كثيرة ومريرة مع الكهنة والحكام وذوي السلطان الأكبر لافتكاك هذه اللحظة الحضارية.

وإذا كانت الكلمة (اللوغوس) قد حلّت محل (الآلهة/ الحكام/ الكهنة)، فإن الأمر هنا ليس بالهيّن ! فنحن ضمنيا سنتساءل عن النموذج المعرفي الذي يتحكم في هذه الإبدالات والإحلالات. وهو ما تنبّه له «عبد الوهاب المسيري»[١٩٣٨-٢٠٠٨] - رحمه الله - حينما ناقش معضلة اللوغوس؛ إذ «يوجد استخدامان أساسيان لكلمة لوغوس، فهناك «لوغوس أورثوس Logos orthos» و«لوغوس سبرماتيكوس Logos Spermaticus»، أما لوغوس أورثوس فهو «العقل السليم» أو «الحجة السليمة» (وكلمة «أورثو» هي تلك الموجودة في كلمة «أورثوذكس»، أي «العقيدة السليمة»). وقد استخدم السوفسطائيون اصطلاح «لوغوس أورثوس» للإشارة إلى المبادئ والقواعد المنطقية التي ينبغي إتباعها للوصول إلى الاستنتاجات السليمة، والتي يمكن استخدامها لتقديم وجهة نظر ما بطريقة سليمة. فاللوغوس هنا هو قواعد خارجية عن العالم يجب أن تمتثل لها أفعال الإنسان. وقد استخدمت الكلمة أيضا في الفلسفة الرواقية في عبارة «لوغوس سبرماتيكوس» بمعنى «الكلمة التي تعطي الحياة»، وهي عبارة تعني أن الكلمة بمنزلة البذرة أو المنيّ أو سائل الحياة الذي يُنثر في العالم بأسره فيسبب الولادة والنمو والتغير في كل الأشياء (وهنا تظهر واحدة من أهم مفردات الحلولية)»[٢٧].

إذن، نحن أمام مفهومين للوغوس؛ اللوغوس كخطاب محض (آلي) مجرّد من الحياة يحرّك ويدبّر العالم من خارجه، واللوغوس كخطاب قوي وحيوي لا عقل مركزي له يدفع العالم من داخله[٢٨]. ويبقى الإنسان في كلتا الحالتين كائنا طبيعيا ماديا يخضع لسلطة اللوغوس. وهذا، بالضبط، ما ستكون له امتداداته في القرن العشرين خاصة مع أطروحات الحداثة ومابعد الحداثة.

## ٢- اللحظة العربية الإسلامية الأصولية

لعلّ اختلاف نقطة البدء الإسلامية عن نقطة البدء اليونانية، التي امتدت معضلاتها إلى المسيحية أمر عميق الدلالة. ففي المسيحية نجد أن لحظة البدء هي الكلمة نفسها (تجسّد اللوغوس، ومطلع الإنجيل: في البدء كان الكلمة، والكلمة هو عيسى عليه السلام)، فالكلمة هي الأساس الأنطولوجي لهذا العالم. أما في الإسلام، فإن لحظة البدء هي اللحظة التي يُعلّم فيها الإله آدم الأسماء كلها. فلحظة بدء العالم لحظة إبستيمولوجية معرفية، وتقرّ بوجود إله يسبق خلق المادة، إله عالم عليم، ومن خلال المعرفة التي يتلقاها آدم منه يصبح إنسانا، أي أنه يتم التواصل بين الإله والإنسان بدون تجسّد، أي أن ثمة اتصالا وانفصالا بينهما[٢٩]. وهذا هو المفهوم الأساس الذي تقوم عليه الكلمة/ الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية. فالخطاب ليس أداة للحلول وليس أداة للقطيعة الجذرية، وإنما هو في الأصل نظام للتواصل وللتفاعل بين المستويات الأنطولوجية للكون (اللاهوتي- الناسوتي- الطبيعي) وتتضح دلالته وقيمته أكثر من خلال طبيعة المسافة بين هذه المستويات ومن حيث القرب والبعد عن بعضها بعضًا. ولقد ارتبطت دلالة الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية بالسياق الذي ورد فيه في القرآن الكريم؛ قال تعالى:﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[٣٠]. والمقصود بـ (فصل الخَطاب) هنا - كما يُجمع على ذلك المفسرون-: «البيّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به، ولا يلتبس عليه، وهو الكلام المبين الدال على المقصود بلا التباس»[٣١].

يعدّ المفهوم الذي قدّمه «محمد علي التهانوي» (ق١٢هـ/١٨م) للخطاب، غاية في الأهمية، كونه يرسم حدودا واضحة المعالم لما قدّمه الأصوليون العرب القدامى بخصوص الخطاب، يقول: «الخطاب هو اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه، فاحترز باللفظ عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة، وبالمتواضع عليه من الأقوال المهملة، وبالمقصود به الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع، فإنه لا يسمى خطابا»[٣٢]. وهذا المفهوم يعدّ تلخيصا لما قدمه الأصوليون من منهجية متكاملة الأبعاد في دراسة الخطاب وفهم مفاصله ومكوناته وأركانه ومضامينه وآلياته وأهدافه وغاياته، وهي منهجية تتسّم بالتدرّجية والشمولية، وأهم خطواتها ما يلي:

١. ما قبل الخطاب؛ أي أن هناك أمورا خادمة لمعرفة الخطاب وتحديد المراد منه لابد من الإلمام بها قبل الشروع في فقه الخطاب، لأنها بمثابة اللبنات التي يجب أن تعدّ من قبل، ليحصل ذلك النسق الفكري المتكامل، وهذه الوسائل والأمور الخادمة لا تخرج عن أركان التخاطب؛ المخاطِب، المخاطَب، محيط الخطاب.
٢. ظاهر الخطاب؛ ويتم فهمه بحسب اللسان العربي وما يقتضيه، لا بحسب مقصود المتكلم.
٣. علل ومقاصد الخطاب، من خلال فقه الأساليب الاستعمالية العربية، والأساليب الاستعمالية الشرعية.
٤. مناط الخطاب؛ إذ الخطاب لا يشتغل بعيدًا عن الواقع، وإنما يستهدف أصلا تقويم الفعل الإنساني الداخلي والخارجي. وبالتالي وجب تحقيق المناط،كما يقول الأصوليون[٣٣].

إن مفهوم الخطاب، إذن، في الوعي الأصولي يقوم على تيمات إبستيمولوجية كبرى: البيان، البرهان، المقصدية. والخطاب أصل في كل تعامل، كائنا ما كان. ولكنه ليس مجرّد إقامة علاقة تخاطبية بين جانبين فأكثر، وإنما هو دخول الأفراد في علاقة على مقتضى الادعاء والاعتراض، بمعنى أن الذي يحدّد ماهية الخطاب إنما هو (العلاقة الاستدلالية)، وليس العلاقة التخاطبية وحدها؛ فلا خطاب بغير حجاج ولا حجاج بغير قصد، والشاهد على ذلك

ما يختص به اللسان العربي من استعمال لفظ واحد للدلالة على معنى (القصد) ومعنى (الاستدلال) معا، وهو بالذات الفعل: (حجّ) الذي يفيد (قصد) في قولنا: (حجّ البيت الحرام) كما يفيد (غلبه بالحجة) في قولنا: (حاجه، فحجّه)[٣٤].

وما يوجّه الخطاب إبستيمولوجيا في الأخير هي الرؤية المقاصدية الكلية التي تضمن له تماسك أجزائه ووحداته وحججه، فإذا ما غابت عنه دبّ الضعف في كيانه، وسرت الهشاشة في أوصاله.

### ٣ - لحظة الحداثة

تبدأ اللحظة المفصلية الحداثية بكتاب (خطاب المنهج discours de la méthode) للفيلسوف الفرنسي «رينيه ديكارت René Descartes» [١٥٩٦،١٦٥٠] الذي أعطى المشروعية الكبرى للعقل قبل أي شيء آخر؛ إذ يقول في مطلع الكتاب: «العقل (أو الحسّ السليم le bon sens) أعدل أشياء العالم قسمة بين الناس؛ فالكل يعتقد أنه قد أوتي منه الكفاية، بحيث إن أقل الناس قناعة بكل الأشياء الأخرى قد ألغوا عدم الرغبة في الحصول منه على أكثر مما لديهم. وليس من الجائز أن يكونوا كلهم قد أخطأوا في ذلك، بل هو دليل على أن المقدرة على الحكم الجيد والتمييز بين الحقيقة والخطأ، وهي ما يسمى على وجه التحديد حسّا سليما (le bon sens) أو عقلا (Raison) وبطبيعة الحال تكون متكافئة عند جميع الناس»[٣٥].

لقد جسد هذا المطلع العتبة الفكرية والنقلة المعرفية التاريخية التي أعادت للذات وعيها، بعد أن عانت من الاستلاب اللاهوتي ردحًا من الزمن، فبعد أن كان [الإله/ الإكليروس] هو مركز الكون/ الخطاب، وهو واهب المعنى/ الحقيقة/ اليقين، في العصور الوسطى المسيحية، والخطاب هو الرسالة الإلهية الموجهة/ الآمرة التي تتضمن تعاليم الربّ/ رجل الدين، وتنتظر من الإنسان تنفيذها. أصبح الإنسان/ العقل هو مركز الكون/ الخطاب، وهو الباحث عن المعنى/ الحقيقة/ اليقين عبر المنهج/ الشك، إنها لحظة الكوجيتو (أنا أفكر إذن أنا موجود je pense, donc je suis)[٣٦] التي تبرز التقابل بين الذات المفكرة من جهة، والعالم بأسره من جهة أخرى. إن العالم بأسره، مجموعة من الأشياء (الممتدة)، يمكن أن يتدحرج نحو العدم، ولكن ذلك لن يمنع الذات المفكرة من أن تعي ذاتها مفكرةً، وبالنتيجة موجودةً.

إن عبقرية العقلانية الديكارتية تتمثل في هذه الموازاة بين العقل البشري والعالم بأسره، بين العقل الذي يمثل (نقطة أرخميدس)، كما تتطلبه قوانين الميكانيكا، يوجد بالضرورة خارج العالم الممتد، ويسمح لذلك بقلبه قلبا، أو على الأقل بزحزحته من موضعه، ومن الحيّز الذي كان يشغله، بوصفه عالما مكبّلا للإنسان، ومطوّقا له من كل جوانبه، ومهيمنا على وجوده وتصوّره. ها هو يصبح كأنه موضوع بين يدي العقل الذي يفككه ويركبه، يحلّله ويؤلّف بين عناصره. أما الإله وهو صانعه، فهو لم يعد يقدر على التصرّف فيه حسب هواه. إنه على أقل تقدير، سيُسحب منه هذا الجلاء الذي كان يجعل منه في الفكر الوسيط، حقيقة فوق كل الحقائق، وبداهية لا يمكن الشك فيها.

ولقد صار الخطاب، من ثمة، يقوم على عقل باحث متفحص، عن طريق التشريح والملاحظة والتجريب، ودون افتراض أي قوى غيبية، أو غامضة، أو خفية، وبالنتيجة خارجة عن دائرة معرفته[٣٧].

فأهمية الكوجيتو الديكارتي، إذن، تنبع من كونه يصدر عن ممارسة فكرية فذّة، هي انخراط في تجربة وجودية أصيلة يُعاد معها ترتيب علاقة المرء بذاته وبالعالم. إننا إزاء انقلاب في العلاقة بين الأنا والعالم، بين الإنسان والله، يشكل رهانا جديدا من رهانات المعنى، ويُسفر عن إمكانات للتفكير والتدبير لا سابق لها.

إن الصيغة المفهومية للكوجيتو توحي بالإنشاء والبناء، وتتوجه إلى كائن يمارس فاعليته وحضوره، فيقيم بينه وبين العالم صلة جديدة مغايرة، هي صلة تأسيس وإرساء، أو صلة تحقق واستحقاق. إنها صورة الكائن الذي غدا (سيد الطبيعة) بقدر ما استعاد سيادته على ذاته(Sujet) بإثبات وجوده وبروز وجهته. ومن هنا لم يعد ينظر إلى الأشياء والكائنات بوصفها آيات تدل على القدرة الإلهية وتحمل تواقيعها، بل أصبح ينظر إليها بوصفها موضوعات (objets) ينبغي للذات العارفة أن تخضعها للدرس والتحليل. بغية اكتناه خصائصها استخلاص نظام عملها[٣٨].

وهكذا يظهر لنا أن صرامة الخطاب عند ديكارت هي من مدى صرامة الذات وتماسكها وقدرتها على الملاحظة والتجريب والتحليل والتركيب، وأن تأسيس الوجود لا يكون إلا عن طريق الفكر، وبناء الحقيقة لا يكون إلا عبر التمثّل والتمثيل/ الخطاب، وهو بمثابة تسليط للمقولة على الوجود، وإحلال للتصور محل الكائن الحادث[٣٩]. وهذا هو المبدأ الابستيمولوجي الكبير الذي انبنت عليه الخطاب الحداثي ككل؛ مبدأ دقة وصرامة التمثيل Représentation، و«لهذا السبب أصبحت كلمة ديكارتي أو ديكارتية نعتا شائعا يستخدم حتى في الحياة اليومية. فنقول مثلا: هذا الرجل ديكارتي، أو الفرنسيون ديكارتيون، أو لا تكن ديكارتيا أكثر من اللزوم! (أي عقلانيا صارما). وحتىّ اللحّام الفرنسي يقطّع اللحم بطريقة ديكارتية، أي دقيقة ومنتظمة. وإذن فقد أصبحت الديكارتية منهجية الغرب في كل الأشياء كبيرها وصغيرها... كترتيب الحدائق وتنسيقها وترتيب البيوت والساحات العامة. وكل هذا يتناقض مع ظواهر الفوضى والنشاز... فالعالم كلّه يمكن أن يصبح رياضيا، أو أن تطبّق عليه المنهجية الرياضية، القياسية، التحليلية»[٤٠]. ولقد مسّت هذه المنهجية الديكارتية كافة القطاعات المعرفية، وزاد تضخم هذه الذات العارفة أكثر مع عصر التنوير، أين طغت بقوة على موضوعها وحوّلته إلى فضاء للسيطرة وليس مجرد حقل للدراسة والتحليل. مما حرّك آلة النقد التي بدأت تنظر للكوجيتو على أنه «ينبني على وهم الشفافية والمماهاة والحضور، بمعنى أنه يُسقط من الحسبان كل ما يقوم بين الذات وذاتها، أو بين الأنا والعالم، من الحُجب والوسائط والإكراهات، المتمثلة باللغويات الصامتة أو الممارسات المعتمة أو البنى الباطنة أو الأنساق الخفية أو الآليات اللامعقولة أو النماذج الأصلية الراسخة كفكرة الإله الكامل أو الشيطان الماكر»[٤١].

وإذا كان «ديكارت» قد استبعد وأقصى المخيلة والأحلام والأوهام من دائرة الخطاب واعتبرها آليات مشوّشة على نظامه الاستدلالي المحكم، فإنها مع فلاسفة جاؤوا بعده؛ كـ نيتشه وفرويد وفوكو ستصبح هي أساس الخطاب، ومرتكز تحليله.

## ٤- لحظة ما بعد الحداثة

تأسست لحظة ما بعد الحداثة على ذلك الحنين الجارف إلى اللحظة السوفسطائية اليونانية، لحظة النشوة الريبية في كل شيء، وإلى الإرث الرواقي والأبيقوري المؤيّد بالعربدة الديونسيوسية (نسبة إلى الإله ديونيسوس/ إله الخمر عند اليونان) وإعادة إنتاجها بما يتواءم وهواجس تبديد سطوة الذات/ الوعي التي استغرقت وقتا طويلا في تكريس خطاب التشابه والتطابق والتوافق والنظام والتمثيل كأساس إبستيمولوجي ركين.

وهذا ما بدأ فعلا مع الأناجيل الفكرية الانقلابية، والمقصود «كتاب (رأس المال) لكارل ماركس، وكتاب (أصول الأخلاق) لنيتشة، وكتاب (تفسير الأحلام) لفرويد، التي وضعت [العقل الغربي] أمام [أنظمة] وتقنيات تفسيرية جسّدت صدمة كبيرة له»[٤٢]؛ إذ أعادت النظر جذريا في مفاهيم: الذات، الوعي، التمثيل، اللغة، التفسير والتأويل،

والواقع، الأصل، البداية،... وغيرها، فالذات ليست واعية كل الوعي بموضوعها، واللاوعي (أو الليبيدو بالخصوص عند فرويد) هو من يتحكم فيها، ثم إنه «لا يوجد شيء أولي بحاجة لتفسير [أو تأويل]، وذلك أن كل شيء إنما هو في العمق تفسير، فكل دلالة ليست في حدّ ذاتها الشيء الذي يقدم نفسه للتفسير، بل هي تفسير لدلالات أخرى... إنه انطلاقا من القرن التاسع عشر، أي انطلاقا من فرويد، ماركس ونيتشه، ستصبح الدلالة سيئة النية، [أي] أنه توجد داخل الدلالة طريقة ملتبسة وغامضة قليلا في أن تسيء الإرادة والنيّة... إن الدلالات هي تفسيرات تحاول أن تبرز نفسها، وليس العكس... وبالتالي الدلالات، إنما هي أقنعة»(٤٣).

ويوضح «فوكو» -كمدخل عام لهذه اللحظة ما بعد الحداثية- قضية محورية تخص اللغة التي كان يعتقد أن الذات تستخدمها كأداة توصيل شفافة توجهها كيفما شاءت، يقول: «إن اللغة، على الأقل اللغة في الثقافات الهندو-أوروبية، قد ولّدت دائما نوعين من الشكوك:

أوّلا: الشك في أن اللغة لا تقول فعلا ما تقول. فمن المحتمل ألا يكون المعنى الذي نفهمه، والذي يبرز مباشرة، سوى معنى ناقص يحمي، يختزن أو يؤدي، بالرغم من كل شيء، إلى معنى آخر؛ وبذلك يكون هذا المعنى الآخر هو في نفس الوقت المعنى الأقوى، والمعنى (التحتي). وهذا ما كان يطلق عليه الإغريق اسم الـ allegoria والـ hiponoia.

من جهة أخرى: تولد اللغة هذا الشك الآخر: إذ إنها تتجاوز بطريقة ما شكلها الشفهي الخالص، ذلك أن ثمة أشياء أخرى في العالم تتكلم، مع أن هذه الأشياء لا تكون لغة. وفي المحصلة، من المحتمل أن كلاّ من الطبيعة، والبحر، وحفيف الأشجار، والحيوانات، والوجوه، والأقنعة، والمديات المصلبة، كل هذه الأشياء قد تتكلم؛ من المحتمل أن ثمة لغة متمفصلة بطريقة لا شفهية. وهذا ما يسمى لدى الإغريق، semainon»(44).

فالذات، إذن، ليست هي الأصل الممتلئ الذي يصوغ الخطاب ويبرمجه بثقة تامة وقدرة منهجية فائقة، وإنما تسبقها اللغة وهي التي تبرمجها وتتكلم عبرها. إن الذات « ليست بؤرة قارة وجامدة ومتطابقة لعمليات وإجراءات، تأتي العبارات لتجعلها على سطح الخطاب دوريا وبالتناوب. بل هي مكان وحيّز محدّد وفارغ، يمكن أن يشغله أفراد مختلفون»(٤٥). لقد أصبحت مجرّد موقع، أو نقطة تتقاطع فيها خطوط متعدّدة، أو على أكثر تقدير مجرد عنصر مرسِل émetteur، أو مستقبل récepteur في حلقة تواصلية ميكانيكية مغلقة، كما هو الشأن في النموذج اللساني التواصلي عند «رومان جاكبسون R.Jakobson»[١٨٩٦-١٩٨٢]:

السياق

المرسل ——— الرسالة ——— المستقبل

القنـــاة/الاتـصـــال

الشفرة/النظام الرمزي

وبالرغم من أن هذه النموذج قدّم خدمة كبيرة لمحلّلي الخطاب بشكل عام، إلا أن الناقد الروسي «ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin»، قام بانتقاد هذا النموذج وأحدث فيه تعديلات تنسجم ورؤيته لطبيعة الخطاب. «فلم يكن الأمر حظا أو صدفة أن يقول باختين (تلفظ) بدلا من (رسالة)، (لغة) بدلا من (نظام رمزي)...إلخ:

الموضوع الملموس

المتكلم ——— التلفظ ——— المستمع

علاقات التناص (الحوارية)

اللغة

إنه يطرح جانبا متعمدا لغة المهندسين في حديثه عن الاتصال اللفظي. إن مثل هذه اللغة تحمل معها خطورة تجعلنا نرى في التبادل اللغوي شيئا شبيها بعمل أجهزة الاتصال البرقي : فهناك شخص لديه مضمون يودّ أن يبثه، ومن ثم فهو يشفّره encode بمساعدة مفتاح من مفاتيح الإبراق، ثم يبثه عبر الهواء؛ وإذ أنجز الاتصال فإن الشخص الآخر يشفّر الإجابة بمساعدة المفتاح نفسه مستعيدا المضمون الأول. إنّ مثل هذه الصورة لا تنتسب إلى الواقع الخطابي: فالأخير يؤسس (وجود) كل من المتكلّم والمستمع، كل منهما بالقياس إلى الآخر؛ فهما إذ يتكلمان بصورة ملائمة وصحيحة لا يوجدان بمثل هذه القابلية والقدرة قبل حدوث التلفظ. وهذا هو السبب الذي يجعل اللغة غير النظام الرمزي، وهذا هو السبب الذي يجعل عزل (الاتصال) كعامل من بين عوامل أخرى أمرًا غير قابل للتصديق أو التصور بالنسبة لباختين؛ إن التلفظ بأجمعه هو اتصال لكن بمعنى أكثر قوة وأهمية من ذلك الاتصال الذي يحصل في البث الراديوي أو حتى الكهربائي»[٤٦]. وبالتالي، فالخطاب في نظر «باختين»: «لا يحافظ على علاقة منتظمة مع موضوعه الملموس؛ إنه لا يعكسه، بل ينظّمه، يحوّله أو يعمل على تنظيم المواقف الخاصة بذلك الموضوع»[٤٧].

وهو أيضا، في الوقت ذاته، «أسير، مُخترقٌ بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين. مُوجّها نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيّجة بالحوارات، المتوتّرة بالكلمات والأحكام والنّبرات الغريبة، ثم يندسّ بين تفاعلاتها المعقّدة، منصهرا مع البعض، ومنفصلا عن البعض الآخر، ومتقاطعا مع فئة ثالثة من تلك العناصر. كل ذلك يمكن أن يُفيد كثيرا في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي»[٤٨].

إن الخطاب عند «باختين» لا يمكن أن نفهمه إلا ضمن جهاز اصطلاحي معقد؛ كالتلفّظ Enonciation، والشفوية، والحوارية، والتعددية الصوتية polyphonie والأسلبة stylisation، والكرنفالية Carnavalisme، والتذاوتية intersubjectivité... وهي كلها مفاهيم تؤكد على «انقسام الذات الإنسانية وتبدّدها وانتشارها في اللغة؛ قوة اللغة (الطاردة) التي تعمل على تكسير جميع الشيفرات ذات الطابع الجزمي الرسمي؛ وأن ما هو جدير بالاهتمام في الخطاب ليس المدلول بل المتكلم والشروط التي ينتج فيها هذا المتكلّم المدلول»[٤٩]. وهو الأمر ذاته الذي يؤكده «ميشال فوكو» حين يقول: «سنرفض النظر إذن إلى الخطاب كظاهرة تعبيرية تترجم إلى الكلام تأليفا تمّ خارجا عنه. وبدلا من ذلك، سنبحث فيه عن حقل انتظام مختلف مواقع الذاتية. حينئذ، لن يبقى الخطاب تجليا لذات تفكر وتعرف وتقول ما تفكر فيه وما تعرفه: بل سيغدو مظهرا لتبعثر الذات وانفصالها عن نفسها. إنه مكان كله خارج، لا باطن له، تنبسط عليه مجموعة المواقع المتمايزة للذات. لقد بيّنا، أنه ليس (بالكلمات) ولا (بالأشياء)، نستطيع تعريف وتحديد نظام موضوعات التشكيلة الخطابية، وبالكيفية ذاتها نقول إنه ليس باللجوء إلى ذات ترنسندنتالية [متعالية]، ولا باللجوء إلى ذات سيكولوجية، نستطيع تعريف وتحديد نظام تعبيراتها»[٥٠]. إنها لحظة «موت الإنسان» وانبثاق اللغة/ الخطاب من جديد، وهذا ما كان «فوكو»قد بشّر به في (الكلمات والأشياء): «ألا يجدر بالأحرى التخلي عن التفكير بالإنسان، أو بصورة أدق، التفكير عن كثب بموت الإنسان هذا - وباختفاء مرتكز إمكانية كل العلوم الإنسانية- بعلاقته مع اهتمامنا باللغة؟ ألا يجب التسليم أنه يتوجّب على الإنسان، بما أن اللغة عادت من جديد، أن يعود هو إلى ذاك العدم الهادئ الذي حَجَرَتْهُ فيه في الماضي وحدة الخطاب المتسلّطة؟ كان الإنسان صورة بين

نمطين مختلفين لكينونة اللغة؛ أو أنه لم يتكون بالأحرى إلا بعد أن تحرّرت اللغة من التمثيل، الذي كانت محصورة بداخله فتبعثرت: لقد رَكَّب الإنسان صورته في فجوات اللغة المقطّعة الأوصال»[٥١].

وبالتالي، فإن «المفاهيم الأساسية التي تفرض نفسها الآن ليست هي مفاهيم الوعي والاتصال (مع ما يرتبط بها من مسائل كالعلية والحرية) ولا هي مفاهيم الرمز والبنية، إنها مفاهيم الحادث والسلسلة مع ما يتصل بها من مفاهيم أخرى كمفهوم الاطراد، والاحتمال، والانفصال،...إن الأمر هنا لا يتعلق لا بتوالي لحظات الزمان ولا بالكثرة المتنوعة للذوات المفكرة وإنما يتعلق الأمر بآنات توقف تحطم اللحظة وتبدّد الذات لتحيلها إلى كثرة من الأوضاع وكثرة من الوظائف الممكنة. إن انفصالا من هذا القبيل يضرب ويطعن في الوحدات التقليدية الصغرى التي ظلت محلّ اعتراف تام أو نزاع يسير، وحدة اللحظة ووحدة الذات»[٥٢]. وهكذا لم يعد الخطاب ذلك العنصر الشفاف أو المحايد الذي يجرّد فيه الجنس من سلاحه وتكتسب فيه السياسة طابعًا سليمًا. لقد صار أحد المواقع التي تمارس فيها هذه المناطق بعض سلطتها الرهيبة بشكل أفضل. وبالرغم من أن الخطاب مظهريا يبدو لنا شيئا بسيطا، إلا أن مختلف أشكال المنع التي تلحقه تكشف عن ارتباطه العميق بالرغبة (désir) وبالسلطة (pouvoir)[٥٣].

إن الخطاب عند «فوكو» ليس، إذن، «مفهوما مستقلا مكتفيا بذاته، بل إنه مفهوم يدخل ضمن علاقة تفاعل مع مكونين جوهريين هما الابستيم Epistème من جهة والسلطة من جهة أخرى»[٥٤]. وقد ظل مشروعه الأركيولوجي «يتردد بين مفهومي الخطاب والابستيم، وهما يحملان الدلالة نفسها: لأن الخطاب، إذا كان يقصد به جماع العبارات التي يتم إنتاجها، وأنه أكبر من المكتوب (أي أن الخطاب يتسرب إلى الأعماق الدلالية والمرجعية للممارسات التي يتمظهر من خلالها، ويشمل مجموع الخيوط المحركة للعملية المعرفية بشكل عام من مسكوت عنه ومن تغييب)، فإننا سنجده يوظف مفهوم الإبستيم قصد الدلالة على الإطار المعرفي العام الذي كان يحكم عصرًا ما»[٥٥].

ولكن عملية تحديد هذا الإطار المعرفي العام ليست من قبيل التحديد الواقعي أو الموضوعي أو الوضعي. إنها عملية معقدة متداخلة تجمع بين تاريخ العلاج النفسي وعلم النفس المرضي والطب والتاريخ الطبيعي والنحو وعلم الدلالة والجريمة والجنس، وتجمع بين معارف وأفكار فلسفية، ومعتقدات شعبية، ومؤسسات سياسية وتجارية. وبعبارة أخرى، فإن «فوكو» يطرح جانبا فكرة (البنية النوعية)، ويحبّذ مقال «نيتشه» في النسبية والتغير ومعارضة الثابت والمطلق، والإيمان بما يسمى العقل الإنساني، كما يعارض الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم، وبين الصواب والخطأ[٥٦].

إن معضلة الخطاب عنده، ما هي إلا امتداد لـ «اتهام فكرة المرجع، وإقامة بحث آخر في الكلام الذي ننتجه وننشره، ونشرّعه ونوزّعه. وفي هذا الضوء يصبح الصحيح ما يتمتع بسلطة واضحة. الخطاب مشروع يستبعد الحقيقة واضعا مكانها لفظ السياسة. وبعبارة أخرى الحقيقة سياسة أو سلطة أو استراتيجية أو أشكال داخلية ومتقاطعة للغة. هذه الأشكال لا تشرح في ضوء العقلانية، وإنما تشرح في ضوء التخييل. والتخييل لفظ لا ينفصل كثيرا عن لفظ السياسة. من هنا كان قول «فوكو» إن الخطاب إيهام أو تخييل ترديدا لما قاله نيتشه. ذلك أن التخييل لا يناقض الحقيقة. الحقيقة لا تخلو من عنصر القص و نظامه، وكل شيء فيما يقول «فوكو» أيضا تأويل»[٥٧].

من خلال ما سبق، تكشف لنا مفهمة «فوكو» للخطاب عن نزعة مفرطة في تصور النزاع بين الوجود الفردي والوجود الاجتماعي، والخطاب لا يريد أن يفض الخصومة بين سلطة اللغة (النظام)

من ناحية والحركة المتشعبة للكلام من ناحية ثانية. ولقد بالغ «فوكو» كثيرا في تكريس فكرة الأقنعة (les masques)، وفي الاستهزاء بفكرة القواعد والأعراف، وجعل الفردية ضد القواعد والأعراف وخطابها. ولا شك أن هذه التفرقة الحادة بين الاجتماعي والفردي في فلسفة الخطاب ذات مخاطر واضحة، أوّلها تحبيب مفهوم الخصومة/ النزاع إلى الناس، في الوقت الذي نسعى فيه للبحث عن العلاقة الإيجابية بين القواعد والحرّية[٥٨]. وهذا كله يزيح الستار عن نوايا المشروع ما بعد الحداثي ككلّ؛ إذ «لم يستطع مفكرو بعد الحداثة[٥٩] أن يفهموا موضوع الخطاب في إطار الإضافة والإكمال والتصفية والتهذيب والمعاونة والتأييد»[٦٠]. بقدر ما فهموه في ضوء نزعة حدية راديكالية تتحول فيها الهوامش إلى مراكز جديدة. وهو الأمر الذي يعود بنا من جديد إلى سلطة اللوغوس القاهرة للإنسان، كما أشرنا من قبل، ولكن فقط هنا مع فوكو ودعاة ما بعد الحداثة، بشكل عام، يتلبس اللوغوس بالميتوس، ولم يعد فيه مجال للفصل بينهما.

إذن، على غرار كل ما أوردناه من تحولات لمفهوم الخطاب، ندرك أن هذا المفهوم لم يخرج من دائرة هذه المحدّدات الكبرى: الإله، الإنسان، الطبيعة. وما يبدو لنا خروجا ما هو إلاّ تنويع على مكونات هذا النموذج الكلي؛ فمع النظام المعرفي اليوناني نجدنا أمام: (الآلهة/ الطبيعة في مقابل الإنسان) ثم نموذج (الإنسان الطبيعة)، أو (الكلمة "اللوغوس" الطبيعة) ثم في العصور المسيحية الوسطى يظهر نموذج (الرب/ الإكليروس - الطبيعية - الإنسان) وفي عصر الحداثة يعود التمركز حول الإنسان، ثم في عصر ما بعد الحداثة يتلاشى الإنسان ويتم التمركز حول اللغة/الخطاب.

أما في النظام المعرفي الإسلامي، فلا يتم إقصاء أي طرف أو محدّد على حساب محدّدات أخرى، بقدر ما يقوم الأمر على إدراك المواقع والمسافات بينها، وطبيعة العلاقات بينها. وبالتالي، فلا يمكن الحديث عن الأنظمة التجريدية الكبرى للخطاب (اللغة/ الفكر/ العالم) بمعزل عن جدلية الغيبي والشهودي، لأن وعي طبيعة هذه الجدلية هو الذي سيتيح لنا التخلص من المنهجيات المادية التجزيئية؛ التي تقوم دائما على الانفصال المطلق أو الحلول الكلي بين الإنسان والإله، أو الإنسان والطبيعة، أو اللغة والفكر، أو الإنسان واللغة، أو اللغة والعالم، وغيرها من الثنائيات الإبستيمولوجية.

## خاتمة:

إننا نتعامل مع الخطاب على أساس أنه الفضاء المعرفي التواصلي الذي تنجدل فيه الأنظمة التجريدية الكبرى؛ نظام التفكير (علاقة اللغة بالفكر)، ونظام التعبير (علاقة اللغة بالكلام)، ونظام التدبير (علاقة اللغة بالمجتمع والثقافة) وكل العلاقات يحكمها أساس إبستيمولوجي عميق هو: (الاتصال/ الانفصال).

•وهذا ما يقودنا إلى أن نعتبر كل خطاب، بالضرورة، «ينطوي على رؤية للعالم تظهر في صورة نص أو مجموعة من النصوص، تعكس بدورها أو تترجم نسقا فكريًا ما بنظرياته وفلسفاته وإيديولوجياته ومذاهبه، تجسدها أو تعبّر عنها مجموعة من المفاهيم أو الأفكار المسماة. تنتقل تلك المفاهيم عبر اللغة أو الكلام أو اللسان أو الألفاظ أو العلامات بأساليب وآليات عديدة للتواصل: كالحوار والجدال والمناظرات والمناقشة و... ويحكم الخطاب ورؤيتَه للعالم ومفاهيمَه سلطة أو دائرة مرجعية أو منظور ما، وقد تتداخل المرجعية الأساسية مع مرجعية أخرى جديدة - على سبيل المثال المرجعية الغربية والمرجعية الإسلامية - [بدوالها] ومدلولاتها، مما قد

يمثّل ازدواجية وتناقضا وتداخلا في المفاهيم؛ ومن ثم يظل الحوار حول اختلاف المفاهيم وليس حول خلافها، ففي الاختلاف يمكن الوصول إلى تواصل وتفاهم سواء كان هناك اتفاق أم كان عدم اتفاق» (٦١).

وفي ضوء كل هذه التصورات، التي أفادتنا كثيرا، ونبّهتنا إلى مزالق كثيرة، نحاول أن نبني مفهومنا للخطاب بحيث ينسجم مع الرؤية المنهجية للمقاربة ويفتح لنا أفقا قرائيا واسعا لاستكشاف المدوّنات النقدية وفتحها على ممكناتها المعرفية ضمن إطارها السوسيوثقافي.

فتحليل الخطاب هو تحليل نظام القول/ الفعل الذي تَستعمل فيه الذات - عبر الكلام- الوجود (العالم/ الواقع/ المجتمع/...) _ وفق خطط وبرامج ومشروعات مستضمرة أو مصرّح بها _ استعمالا إيديولوجيا مؤسساتيا (يعني للتعبير عن قضايا وأفكار ومشكلات ورؤى... تخص أطرا تنظيمية أو مذهبية...)، عبر آليات لغوية (معجمية/ تركيبة/ دلالية)، وآليات تخييلية (استعارات، كنايات، رموز،...)، وآليات ذهنية (منطقية)، واستراتيجيات حجاجية (أدلة/ براهين/ استشهادات/...)، لاستهداف شخص معين أو جماعة معينة؛ سواء كانا حقيقيين واقعيين، أو تخيليين افتراضيين استهدافا تواصليا تشاركيا، أو استهدافا نقديا تجاوزيا، أو استهدافا قطائعيا إلغائيا.

ونحن في كل هذا نتمثل جملة من الأبعاد لا يمكن الاستغناء عنها في فهم ظاهرة الخطاب، من أهمها: المرجعية، الأشكلة، المفهومية، المنظورية، الشفوية والكتابية، الحكائية أو السردية، التمثيل وإعادة الإنتاج، التبادلية، التذاوتية intersubjectivité، الحوارية dialogisme، الحجاجية، المراتبية Hiérarchie (أي السلّمية التي يجري من خلالها التسمية والتصنيف والترتيب والتوجيه والإقصاء). وبطبيعة الحال هذه الأبعاد سيجري تخليصها من حمولتها المعرفية ما بعد الحداثية، حينما يستدعي الأمر ذلك.

## الهوامش

١- يعود مفهوم "البرنامج القوي" إلى "دافيد بلور" و " باري بارنز" وهما الباحثان في جامعة أدنبرة، وقد صاغاه في فترة السبعينيات (ق٢٠)، ويعني البرنامج القوي أسلوبا مركبا وفعالا في تحليل المعارف وعلاقتها بالوقائع الاجتماعية، والفكرة الرئيسية التي توجّه هذا المفهوم فحواها: «يؤدي العلم دورًا محددًا في عملية فهمنا للعالم، فلنحاول إذًا أن ندرس علميا العلم»
ينظر: ميشال دوبوا: مدخل إلى علم اجتماع العلوم والمعارف العلمية، تر: سعود المولى، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط١ (٢٠٠٨)، ص٣٨١.

٢- فلهلم ديلتاي: إقامة العالم التاريخي في علوم الروح، تر: فتحي إنقزّو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة (تونس)، ط١ (٢٠١٥)، ص٥٦.

3- Voir : Edgar Morin et Jean- Louis Le Moigne, L'intelligence de la complexité, L'Harmattan (France), 1999,p150 .

4- Ibid, p36.

# في جينيالوجيا الدال الشعري الرومنطيقي

## بحث في النسب المفهومي

محرز راشدي*

لا يخفى على دقيق النّظر أنّ الخطاب الرّومنطيقي غربا وشرقا قد تعمّد استدعاء ترسانة من المفاهيم ليزرعها تاليا ويجري عليها ترميما وتحويلا، وهذا من صميم إواليّاته، فالخطاب الشعري بنية تشتغل باستمرار، والشاعر نظير الكيميائيّ الّذي يذوب المعادن ويليّنها ويشكّلها كيفما شاء.

ونحن نتخيّر في هذا السّياق الحفر في نسق مفهوميّ أصيل ونكتفي لأسباب إجرائيّة بالنّظر في ثلاثة منها وهي العبقريّة والإلهام والرّؤيا، ومسار هذا النّظر هو الأصول الاشتقاقيّة والبنيات المورفولوجيّة، ثمّ مجالات جريان المفاهيم وتبدّل مدلولاتها، وصولاً إلى هجرتها إلى النّظرية الرّومنطيقيّة وسكنها في هذا النصّ الشّعري باعتباره بنية أفق مشعّة ومنفتحة على قوس تأويليّ يأبى الانغلاق.

### ١ .العبقريّة

لقد ورد في لسان العرب[١] «عبقر، موضع بالبادية كثير الجنّ» ونظرا إلى ما تحظى به هذه الأطياف المفارقة من قدرة على كلّ معجز بالنّسبة إلى الإنسان، فقد ثمّن هذا الموضع عاليا و«نسبوا إليه كلّ شيء تعجّبوا من حذقه أو جودة صنعته وقوّته فقالوا: عبقريّ، وهو واحد وجمع، والأنثى عبقريّة، يقال: ثياب عبقريّة».

وقد ذهب ابن سيده إلى أنّ «العبقريّ والعباقريّ ضرب من البسط، الواحد عبقريّة. قال: وعبقر قرية باليمن تُوشّى فيها الثّياب والبسط، فثيابها أجود الثّياب، فصارت مثلا لكلّ منسوب إلى شيء رفيع، فكلّما بالغوا في نعت شيء متناه نسبوه إليه» ويقال «العبقريّ: الكذب البحت، كذب عبقريّ وسماق أي خالص لا يشوبه صدق، «وتلحّ مصادر أخرى على أنّ «عبقر: قرية باليمن توشّى بها الثّياب»[٢].

وليست العبقريّة إلاّ نسبة الشّيء المصنوع إلى موضع صنعه[٣]. ما نستنتجه من هذه المادّة المعجميّة أنّ مفهوم العبقريّة سواء تعلّق بعالم الإنسان أو بما بعد الإنسان، فإنّه يحيل إحالة صريحة على التّفوّق والسّموّ وكمال الشّيء وتمامه. ومن ثمّ يمكننا أن نجري مقارنة سريعة بين العبقريّة والجنون، لأنّهما يتقاربان شديد التّقارب، والفويرق الدّلالي المسجّل يتمثّل في أنّ العبقريّة تعبّر عن شيء بلغ مرحلة المثال أو النّموذج في حين أن الجنون يؤدّي معنى الإفراط وتجاوز الحدّ، ولكأنّ الجنون عتبة متقدّمة على العبقريّة.

* أستاذ باحث، الجامعة التونسية، تونس.

وفي صلة بمبحث الشّعر عُدَّ واد عبقر محجّ الشّعراء، ومهبط وحيهم وموضع التقائهم بأتباعهم من الجنّ حتّى يسرّون إليهم بالوحي الشّعري، ويلقّنونهم القول الأكمل في أسلوبه ومدلوله. فالعمليّة الإبداعيّة وفقا لهذا التّصوّر عمليّة فوق بشريّة، ولعلّ ذلك كان أحد الأسباب الدّاعية إلى تنزيل الشّاعر منزلا ساميا، وجعل ملفوظه آية على الإبهار والإعجاز. وليست المعلّقات أو المذهّبات الّتي علّقت على ستائر الكعبة، وحبّرت بماء الذّهب - مثلما هو رائج- إلاّ علامة على إكبار الكلمة الشّعريّة وإجلالها. فالشّاعر العربي القديم متحنّثا في وادي عبقر، متسقّطا الوحي الشّعري، إنّما يذكّر بالنّبيّ الّذي يتحنّث في غار حراء متسقّطا التّنزيل، وعلى هذا الأساس يبدو أنّ الصّراع بين مؤسّسة النّبوّة ومؤسّسة الشّعر منشؤه اختلاف المقدّمات وبالتّالي تباين العواقب: ففي حين يتّصل النّبيّ بملاك طاهر، يتتلمذ الشّاعر على شيطان فاسد، وسيثمر ذلك فصلا بين قول الحقّ والحقيقة من ناحية وقول الغواية والخديعة من مدرج مغاير، وهذا طبعا تبرير غائيّ يتماشى مع النّظرة المتقادمة، وإنّما أشرنا إليه على سبيل التّذكير.

وإجمالا لقد تموقع الشّاعر موقعا وسطا بين عالم الشّهادة وعالم الغيب، بين العيني المحسوس واللاّمرئي المحدوس. وهو لذلك كلّه معطوفة سريرته على السّرّ الدّفين الّذي يترجمه لاحقا شعرا من رتبة دونها لكنة الجموع الرعناء.

وقد وقع اشتقاق المقابل الفرنسي للفظة عبقريّة أي Génie من الأصل اللاّتيني Genius، «وفي الدّيانة الرّومانيّة كانت جينيوس أصلا هي روح الأسرة gens الّتي كانت عقيدة كعقيدة الآلهة الحارسة...»[٤]، والأرجح أنّ هذا التّصوّر يتقارب مع الفكر اليوناني القديم الّذي اعتقد أنّ الشّيطان هو منبع الإلهام ومأتى القوّة الإبداعيّة[٥]. فالشّاعر اليوناني في الحقبة الهيلينيّة شاعر موهوب أو ملهم بفضل ربّات الشّعر Muses الّتي اجتبته مختارًا ورفعته فوق البشر وأنعمت عليه بمكرمة الشّعر، وبنعمة البصيرة.

وبين واد عبقر وجبل الأولمب ينشدّ مفهوم العبقريّة إلى تبريرات ماورائيّة، بمقتضاها يصبح مؤدّيا لمدلول التّماكن بين ضمائر محجّبة بحجاب ووجوه مفضوحة القسمات، وكأنّ صوت الشّاعر قناع لصوت أصيل لا يمكننا بلوغه. وهو حال كلّ وسيط يقوم سفيرا بين دنيا النّاسوت وعرش الملكوت؛ «فالشّاعر في الجاهليّتين اليونانيّة والعربيّة كان يملك قوى علويّة يستمدّ منها فنّ الشّعر. ولهذا قالت قريش عن محمّد إنّه شاعر ... وإن لم يأت بشعر. و إنّما ظنّا منهم أنّه ذو اتّصال مباشر بأرواح علويّة اعتبروها شياطين وتوابع. وهي في عرف غير الملائكة. وعلى كلّ فهي وحي خفيّ وصلة وثيقة بين النّبيّ والله، أو بين الشّاعر وما وراء الطّبيعة»[٦]، فالعبقريّة مثلما تقدّم متقاطعة مع كلّ من النّبوّة والكهانة والسّحر في أصولها السّماوية المفارقة، إذ لا سبيل إلى متاخمة العبقريّة الشّعريّة في النّظام المعرفي القديم متاخمة أرضيّة إنسيّة لأنّ الإنساني متأسّس على النّقصان والإخفاق في مقابل مثّلت القوى الخفيّة الّتي قامت مصدرا للعبقريّة الكمال والقدرة الاقتدار.

ولئن استوعبت النّظريّة الكلاسيكيّة مفهوم العبقريّة فإنّها ستشحنه شحنة سالبة، بأن تجعل النّسج على منوال القدماء منتهى العبقريّة، لأنّها في نظر أصحاب هذا المنزع مركوزة في أعمال الأسلاف الّتي ذهبت في النّموذجية شأوا بعيدا، وليس على التّالي إلاّ أن يجاري الأوّل، وهو رهان مكتوب عليه الفشل مبدئيّا لانبنائه على التّماهي مع الجماعي دون أن يولي الفرادة أيّة أهمّية.

ولم تكن العبقريّة في عصر النّهضة الأوروبّية أوفر حظّا من سابقتها، ودليل ذلك أنّ ديبو Dubos في مقاربته إيّاها سيثبت أنّها «الكفاءة الّتي تلقّاها

الإنسان من الطّبيعة حتّى يتقن- بسهولة- بعض الأشياء الّتي لا تأتيها البقيّة إلاّ بمشقّة...»[٧]، ما نلاحظه من خلال هذا الشّاهد هو الانحدار بمفهوم العبقريّة من كونه ذا أصول سماويّة إلى اعتباره نتاج هبة فطريّة Don inné محكومة بعوامل بسيكولوجيّة واجتماعيّة وحتّى مناخيّة، وهي عوامل موضوعيّة قابلة للرّصد وخاضعة للوصف. ويذهب في تشريح العبقريّة فيزيولوجيّا حتّى ينتهي إلى أنّها «ترتيب موفّق لأعضاء، المخّ، بما يدلّ على توافقها بعضها مع بعض وبما يدلّ أيضا على نوعيّة الدّم»[٨]، وهذا التّصوّر إنّما ينطق عن حرص على موضعة المفهوم وعلمنته تماشيا مع المناهج العلميّة الحديثة للمذهب الوضعي، حتّى وإن تطلّب ذلك تشويه موضوع البحث وعزله عن أبعاده المنفلته من إسار العقل.

وسيمثّل منظور شارل باتّو Charles Batteux اللّحظة الحاسمة في هذا المضمار، وسيفتح الباب لرجوع العبقريّة متجذّرةً في أصل محمولها الدّلالي، وإن جزئيّا؛ إذ يقول: «العبقريّة ليست ملكة ابتكار بل هي ملكة إدراك وجوه جديدة في الطّبيعة، واكتشاف علاقات قرابة غير مطروقة، ورؤية الأشياء من زاوية بكر مازالت حتّى الآن متعنّتة على البشر، فمثلما أنّ الكون لا محدود، يمكننا أيضا أن نعثر على الجديد في الطّبيعة»[٩]، الطّريف في هذا التّعريف أنّ العبقريّة ما عادت محاكاة ناسخة وتابعة مثلما الشّأن مع الكلاسيكيّة، بل أضحت محاكاة خلاّقة لأنّها مساحة للاكتشاف وخلق علاقات مستجدّة. ويبدو أنّ هذا التّعريف سيفتح الطّريق أمام الممهّدين للرّومنطيقيّة من أمثال ديدرو Diderot الّذي كان راديكاليّا أكثر من سواه في مسألة الانفصال عن حدود العقل معتبرا العبقريّة مزيجا من الخيال وحيويّة الأحاسيس وكلّ ما من شأنه أن يُسهم في إرساء الإبداعيّة، وحسب رأيه «الرّجل العبقريّ هو من كانت روحه أكثر امتدادا، مشحونة بأحاسيس كلّ الكائنات ومهمومة بكلّ ما في الطّبيعة، ولا يقبل فكرة لا توقظ شعورا...»[١٠]؛ فالعبقريّة كما تصوّر ديدرو كسر لكلّ القوانين والقواعد المنوطة بالعقل، الّتي كرّستها المناويل الكلاسيكيّة شروطا واجبة الوجود حتّى يستقيم الفعل الإبداعي. وهي إلى ذلك تحرير للذّات من الانقياد للآخر والتّحليق فوق كلّ القيود، وهذا الأمر سيتدعّم مع الرّومنطيقيّة الّتي استجابت لنداء الذّات بما تعد به من إمكانات وطاقات ومعارف أعلق بجوهر الإنسان وأوثق صلة بالكينوني وتأصيل الكيان في مساحات من الفوضى والوفرة والمخاطر تمكّن من العثور على إنسانيّة الإنسان وشيئيّة الشّيء أي العثور على سرّ الحضور في العالم. ومن الواضح أنّ النّظريّة الرّومنطيقيّة قد استفادت أيّما استفادة من الفلسفة الكانطيّة بخصوص علاقة الشّعر بالعبقريّة إذ «يفترض كانط أنّ أصل الشّعر هو العبقريّة das Génie فحسب»[١١]، وهو- بوجه من الوجوه - يقرّ بتعالي نشاط الشّاعر وتخطّيه حدود التّجربة فضلاً على أنّه يبدع ضربًا من الشّعر الباعث على التّفكير خارج الأطر المفهوميّة[١٢].

وخلال القرن الثّامن عشر قدّمت الرّومنطيقيّة نفسها على أنّها مناكفة لجماليّة الأنوار العقلانيّة الّتي قعّدت الإبداع واعتبرته معادلة عالمة بضوابط دقيقة، بل أمضت الرّومنطيقيّة خصيصة لاعقلانيّة الملكة الإبداعيّة الّتي تدخل في صدام مع السّنن والشّرائط من أجل خلق الجديد والتّأثير في الجمهور[١٣].

إضافة إلى ذلك استطاعت الرّومنطيقيّة أن تتخلّص من تقديس الكاريزمات واستتباعا من شخصنة المفهوم. فعلى خلاف السّلّم التّراتبي الهرمي الّذي وطّنته المجتمعات الجائرة من أجل تكريس نظرة تفاضليّة للإنسان، أعلت الرّومنطيقيّة من منزلة الذّات الإنسانيّة وأزالت كلّ الفروق أيّا كان لونها، ولذلك راهنت على أنّ العبقريّة هي «الحالة الطّبيعية للإنسان»[١٤]، أي تلك الحالة الفطريّة

البريئة قبل نشوء المجتمع الجوري ومصادرة حرّية الإنسان بتعلّة الوازع الأخلاقي أو الواجب تجاه الجماعة؛ والعبقريّة في هذا المستوى تتشابه مع مرحلة الطّفولة على الأقلّ في نقطتين: الأولى هي «أنّ مرحلة الطّفولة تسود فيها المعرفة على الغريزة الجنسيّة سيادة تامّة، فالطّفولة إذن معرفة خالصة». والنّقطة الثّانية قوامها «تلك السّذاجة أو البساطة الّتي تشرق على سيماء العبقريّ وتبدو على سحنة الطّفل في تلك النّظرة الّتي ينظر بها كلّ منهما إلى العالم»[١٥].

لقد تغنّت الرّومنطيقيّة بالطّفولة وحسبتها حقبة شعريّة بعبارة الشّابي لأنّها لحظة انسياب المشاعر وانثيال العواطف دون تكلّف. وما الحنين إلى الفطرة والطّبع إلاّ حنين إلى الإنسان- الجوهر الّذي ضاع في حقبة إنسان الثّقافة. والعبقريّة إذّاك شعور الشّاعر الرّومنطيقي بالنّبوغ والسّموّ، والتّفوّق على لفيف النظّامين المقلّدين من ناحية، وبخيبة أمل في شعوب ترزح في الغباوة ولا تكلّف نفسها عناء الإصغاء والفهم ومشايعة دعوة الشّاعر النّبيّ الهادفة إلى تشييد عالم أفضل.

والعبقريّ إذ يتّخذ من ذاته مرآة يرى فيها نفسه ومن المثال هدفا ومقياسا، فإنّه بمجرّد مزاولته تناقضات الواقع وأمراضه لايلبث أن يعرف اليتم والشّقاء، فـ«الرّومنطيقي... يحتسب نفسه عملاقا سقط من عليائه الّتي ينبغي أن يقيم بها. إنّه عبقريّة لم تنل حظّها»[١٦] بل هو «النّمط الفائق من الإنسانيّة»[١٧] فهو عنوان تفرّد وفرادة في عالم دمن الشّبيه والمثيل، وهو انفجار باطني عنيف ومخيّلة شاسعة في مقابل الأحاديّة الجاهزة والذّاكرة الخانقة، والحرّية في القول والفعل على نقيض العبوديّة وتأليه الأصنام. ولذلك كثيرا ما يلجأ إلى العزلة مختارا قصد الحفاظ على الذّات، وعدم التّفريط فيها لصالح طاحونة الجموع الماحقة، يقول محمود درويش في أحد حواراته: «العزلة هي أحد الاختبارات الكبرى لقدرة المرء على التّماسك ... وأشعر بأنّني إذا فقدت العزلة فقدت نفسي» ويضيف «فالصّخب الخارجي العالي يستطيع أن يبتلع صوتك. إنيّ أقاوم الصّخب بالسّكينة»[١٨].

ولكن عزلة الشّاعر الرّومنطيقي أعمق غورا لأنّ فيها يرتق قنوات التواصل، ويطلّ على المجهول ويسافر عموديّا، والصّمت في هذه المنزلة يمثّل مفتاح العرفان النّبوي، يقول علي محمود طه:[١٩] الرّمل

إنَّــهُ الصَّمْــتُ الَّــذي في طَيِّــه
سْــفَرَ المَجْهُــولُ وَالمَسْــتُورُ ذَاعــاَ

بل إنّ الشّابي في قصيدة «الغاب» يتغنّى بإصغائه للصّمت المفكّر الّذي يقوم كوّة على برزج الوحي والإلهام، فهو صمت الأنبياء.

ولا شكّ أنّ المنجز الإبداعي المنحدر من مثيل هذه العبقريّة هو المنجز الّذي هاجر حقل الصّناعة ليكون خلقا على غير منوال، وكما يذهب موسّيه Musset فالعبقريّة إنّما موطنها القلب[٢٠]، ولذلك فالعبقريّ يتسامى على ضحالة المعارف المدرسيّة ووضاعتها لأنّه يستدلّ على الطّريق بسماء قلبه المنير. وبعبارة أخرى إنّ «أصحاب الرّؤى الكشفيّة»[٢١] يمكنهم إنتاج النّماذج البدئيّة والإحاطة لا إراديّا بالتّجارب الماضية وربمّا الآتية لأنّهم يتمتّعون بمستوى من العقل وسمه يونغ Jung بـ«اللاّوعي الجمعي»[٢٢]. ولعلّ في هذا الإلماع ما يذكّر بتمييز برغسون Bergson بين الذّاكرة المستندة إلى العادة وبين الذّاكرة الخالصة أو الذّاكرة الحقّ وهي وظيفة نفسيّة لافيزيولوجيّة[٢٣].

والشّاعر- العبقري بصفته من الرّعيل الأقدر على استشعار الآتي وبلوغ رؤية شاملة غائرة سيعاني من سوء طالعه لأنّه سابق على عصره وسيكون موضع إدانة واتّهام على شاكلة العظماء، فـ«من القسوة على الإنسان أن يكون فنّانا من هذا النّوع المتنبّئ»[٢٤]،

ولكن قدر الأنبياء والعباقرة أن يكونوا قرابين من أجل الحقيقة ومن أجل الإنسان. وقد وجد الشّاعر الرّومنطيقي نفسه في عالم مترهّل، غربت شمسه قبل موعدها. هذا العالم تسوسه فيالق من الخبراء والتّقنيين فانتهت به إلى الصّحراء، وتحرسه جماهير من الجبابرة والسماسرة فأخضعته لنفوذها وسوّقت للتّفويت فيه. ولعلّ العالم العربي أشدّ تعقيدًا، لأنّه لم يعرف حداثه بالمعنى الابستيمولوجي وإنّما عرفها أولاً في الآلة الاستعماريّة الغاشمة، من ثمّ يكون العبقريّ في جانب من جوانبه المنقذ من الوجود المجهري Microscopique[25] البائس، لأنّه هو الماسك بتلابيب الحقّ.

وخلاصة القول، لقد نشأ مفهوم العبقريّة في نظام معرفي يحتكم إلى الماورائيّات، ولا يتحرّج من دكّ الحواجز بين مراتب الموجودات، لذلك حمل مفهوم العبقريّة شحنة غيبيّة تتماسّ مع النّبوّة والكهانة والجنون، وبات العبقريّ في اتّصال مع أرواح لامرئيّة تلقّنه الوحي وتقذف فيه الإلهام. لكن النّظرية الرّومنطيقيّة المتشبّعة بالفكر الحداثي كانت في حاجة إلى مفهوم العبقريّة لتعبرّ عن فرادة الشّاعر وتميّزه وشذوذ ملفوظه، بمعنى التّطلّع إلى كون شعريّ أفضل، ولتعبرّ عن ضيق الشّاعر بعالم النّاس الزّائف والوبيء، وهي إذّاك تتشوّف إلى عالم إنساني أمثل يحاكي المدائن الفاضلة حيث يتقهقر القبح وتتقدّم القداسة، ومنها قداسة الكلمة الشعريّة المنقذفة رديفا لكلمة الأنبياء إلهامًا ووحيًا.

## ٢. الإلهام

لا يعزب عن العارفين بالرّؤية الرّومنطيقيّة للشّاعر والشّعر أنّ مفهوم الإلهام الشعريّ بات منذ مطلع القرن الثّامن عشر من المفاتيح الرّئيسة لولوج الشّعريّة الرّومنطيقيّة والوقوف على ما به اختصّت وتميّزت من سواها من الشّعريّات ولاسيّما الكلاسيكيّة. ولكن كثرة استخدام المفهوم، وجريانه عن الألسن ربمّا كان له الأثر السّلبي في المحمول الدّلالي للمفهوم، وخصوصًا إذا علمنا أنّه زئبقيّ من جهة ارتباطه بالميتافيزيقي والمثالي ومن جهة تشتّته بين اختصاصات شتّى.

وتجمع المعاجم العربيّة المختصّة[٢٦] الّتي اطّلعنا عليها في هذا الخصوص على كون الإلهام هو مصدر ألهم، ويستفاد منه طريقة في بلوغ المعرفة والوصول إلى لبّ الحقيقة بكيفيّة كشفيّة، فجائيّة الأساس فيها الفيض وانقذاف النّور في القلب دون سابق دراية أو تأهيل، وإنّما الأمر أشبه بوارد غيبي يشرق في الباطن، ويرشح عنه درك جوهر الحقيقة دون الحاجة إلى منطق أو منهج ودون الاستئناس بتعليل أو دليل. وينشدّ الإلهام إلى نسق غائيّ جماعه الحثّ على فعل الخير أو تجنّب الشرّ، وهي ثنائيّة أطبقت على الرّؤية القديمة وتحكّمت في مجراها أيّ تحكّم.

إنّ ما اقترحته هذه المعاجم لم يصل إلى درجة الحدّ الجامع المانع وإنّما وقعت في سرد منشإ الإلهام أو خصائصه والغاية المرجوّة منه. وفي هذا المضمار، نحسب أنّ العودة بالنّظر إلى اللفظة الفرنسيّة Inspiration قد تغنينا عن الدّوران في الفراغ ناهيك أنّ لفظة Inspiration تلتقي ايتمولوجيًا مع المفردة Expiration إشارة إلى عمليّة فيزيولوجيّة مركّبة من الشّهيق والزفير، وهي في استمراريتها دليل قاطع على حياة الإنسان على وجه البداهة[٢٧].

والحقيق بإمعان النّظر أنّ الإلهام سواء أنيط بنبوّة الأنبياء أو ألحق برؤيا الشّعراء فهو في الحالتين - وفي حالات أخرى لا جدوى من إثباتها- يضفي صبغة القداسة عليهما، لطبيعة مصدرهما المفارق، ولخصيصتيهما الإعجازيّة، ولما ينضحان به من معارف وحقائق. هذه الحقائق بقدر ما تنشدّ إلى الوحي السّماوي الخارق تحمل أمارات الأصالة الذّاتية، وحتّى الأصالة الكلّية. أمّا الأصالة الذّاتية فنعني بها- في ما يخصّ الشّعر- مجافاة القشرة

التّواضعية ودفع الذّات إلى أن تكون، وأن تصوغ تجربتها الأنطلوجيّة بعد أن تكون قد أدركت لغتها. أمّا الأصالة الكلّية فهي بحث عن الحقيقة ومباشرة لها من موضع الاستعاضة عن المجهري والمفتّت بالجوهري الخالد.

وننوّه- إضافة إلى ما سبق ذكره - بضرورة الوعي بالطّابع التّعدّدي- حسب اللّحظة المعرفيّة وزاوية الرّؤية- لمنشإ الإلهام، فهو المتعالي في الدّيانات التّوحيديّة، والآلهة المتعدّدة في الأنساق الوثنيّة، وربّما استوفته الطّبيعة أو المرأة أو الذّات الباطنة حسب وجهات نظر أخرى. وهذا الأمر يدعّم الحاجة إلى استبطان المفهوم وهضم مدلوله وفقا لتشكيلات متنوعة ومتدرّجة ومتحولّة في المضمون. فقديما تحدّث التّراث اللاّتيني عن الآلهة الملهمة Divinitus inspiratus وأعلن أفلاطون في زمن لم يصدر فيه بعد حكمه على الشّعراء بالنّفي أنّ الشّاعر الحقيقي ليس من أبحر في الصّنعة وأتقن الحرفة بل هو كائن رقيق مقدّس ينعدم عنده إمكان الإنتاج في حال لم يكن ملهما إلهيّا أو مصابا بجنّة(٢٨). وفي هذا السّياق يفيدنا تعقّب آثار هزيود Hesiode وبندار Pindare الّتي تمثّلت الإبداع الشّعري رشحا عن إلهام شعري ألقت به ربّات الشّعر في إماطة اللّثام عن فعل الإلهام الّذي أخرجه أفلاطون صنوا لميثيولوجيا النّفس المجنّحة، المنفصمة عن الجسد طلبا للاقتراب من الألوهيّة.

وتكشف الدّراسات الماكنة في حضرة الكتاب المقدّس عن وشائج لايستهان بها بين الإلهام وفكرة الرّوح (النّفس) إذ ثمّة نوعان من الأشخاص؛ أي هؤلاء الّذين تنفذ إليهم روح الرّبّ فيصيرون أنبياء، وأولئك الّذين تتملّكهم الرّوح الخبيثة فإذ بهم مجانين(٢٩).

فالنّبيّ في أحد مناحيه يؤدّي مهمّة الوسيط بين الرّوح الكلّي المطلق والرّوح الجزئي الإنسان. والتّبئير على الرّوح يجد له مسوّغا في ديالكتيكيّة الإلهي والإنسي الّتي تبطن سرّا، ذلك أنّ السرّ حالّ في الرّوح الّتي تتمتّع بها شخصيّات توراتيّة فائقة ومهيمنة بفضل لطيفة الإلهام، وهي لطيفة إلهيّة بامتياز(٣٠).

وما هو خليق بأن نضعه نصب العين يتمثّل في طبيعة المعرفة المرجوّة من الإلهام في النّسق التّوراتي الإنجيلي ألا وهي معرفة الإله. وإذا كان الإلهام هو ما يستعر في سريرة النّبيّ من نار المعرفة حتّى أضحى عنوان تجربة دراميّة مرتبطة بشخص النّبيّ وبالحميمي فيه، فإنّ ذلك لا يجب أن ينسينا كون النّبوّة تتحرّك في نطاق أشمل من الحميمي وأرحب من الإشجائي هو نطاق الحياة العامّة المتراكبة من الاجتماعي والسّياسي والأخلاقي وغيره. فالنّبيّ ليس مجرّد مناد يدور على أشيائه الخاصّة بل مرسل في خضمّ من البشر وصاحب رسالة كلاميّة موضوعة بين أيدي السّواد الأعظم قصد الإنارة و الهداية. وما نستنتجه أنّ الإلهام وفق المنظور الدّيني هو ولوج الرّوح الإلهيّة؛ هذه الرّوح السّامية نفس النّبي L'âme d'un prophèt ، والنّتيجة تتمثّل في الحصول على كلام أو كتابة لهما سمة القداسة(٣١). وتباعا يكشف الإلهام للبشر الحقائق المابعد طبيعيّة.

لكن- كما أسلفنا الإلماع - مفهوم الإلهام من الحركيّة والتّغيّر ما يجعله عصيّا على إلمامة شاملة تؤطّره في بعد واحد، وإن فعلت ذلك فهي في العمق تضحّي بأبعاد أخرى لا تقلّ أهمّية، ودليل ذلك أنّ الإلهام الّذي فُهم قديما من زاوية إسناده إلى قوّة إلهيّة، قد بات يقصد منه خلال القرن الثّامن عشر والتّاسع عشر القدرة الإبداعيّة للعبقريّة الأدبيّة أو الفنّية ذات الأصول المجهولة، الخفيّة وفوق بشرية. حتّى أنّ القصيدة حسب بودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé وفاليري Valéry قد استقامت ثمرة ضرب من الحساب العالم Calcul savant(٣٢) ولا تكون على هكذا نحو إلاّ متى كان لها الخلاص من المقرّرات الماقبليّة الّتي بمستطاعها إلجام الحماسة

الخلاّقة. ولقد استقرّ الرّأي عند إتيان سوريو على أنّ تاريخ مفهوم الإلهام هو تاريخ علمنته المتدرّج[٣٣]، إضافة إلى أنّه اعتبر الإلهام الصّيغة النّبيلة للاغتراب Aliénation إذ إنّ الإنسان الجدير بفعل الخلق هو إنسان متجاوز الإنساني، بل متعال، وحينئذ ترسي به أشرعة الخلق غريبا عن نفسه وعن الآخرين[٣٤].

وفي يوم النّاس هذا ما ينفكّ مبحث سلبيّة المبدع حاضرا بقوّة في أعمال الفلاسفة الّذين أجهدوا أنفسهم في التّنازل عن الإنسان أو بالأحرى في رفت Congédier مدلوله حين نزعوا سمة الانفعال على عمليّة الخلق[٣٥]. ولا يسعنا في هذا المستوى إلاّ أن نرفع اللّبس النّاتج عن الفهم السّطحي للاّوعي، والّذي يبني عليه المحلّل النّفسي أحكامه عندما يقارب الأعمال الفنّية ويتعامل مع الأثر الفنّي «بوصفه وثيقة أو مجموعة أعراض مرضيّة ولا يستند إليه إلاّ من أجل أن يوفّق في دراسة عن الكاتب: عن حياته أو عصابه»[٣٦]، بيد أنّ اللاّوعي عند الرّومنطيقيّين ليس مجموعة من المحتويات المطمورة أو المكبوتة السّابقة على الوعي فرويد Freud، وليس وعيا بدائيّا ليبنيتز Leibniz، ولا هو منطقة معتّمة وخطرة هردر Herder، وإنّما يقوم جذرا للكائن البشري، ونقطة اندراجه في السّيرورة الطّبيعيّة الرّحبة، مثلما يجسّر لنا البقاء في تناغم مع الإيقاعات الكونيّة والإخلاص لأصولنا الإلهيّة[٣٧].

فعوضا عن الإغراق في السّلبيّة، والانحراف عن الرّؤية الأصيلة لمفهوم الإلهام تقترح الرّومنطيقيّة رؤيا شموليّة يتفاعل فيها الدّاخل مع الخارج في سياسة المنزلة الإنسانيّة والإحاطة بأسئلة الوجود، فلا يتمّ الارتماء في العالم والحضور فيه دون غزو الذّات الباطنة انسجاما مع كون «المعرفة الرّومنطيقيّة قد أدلت بكلّ البراهين على تماثل العالم الصغير microscome والعالم الكبير macroscome»[٣٨].

وبما أنّ الجماليّة الرّومنطيقيّة العربيّة قد تبنّت التّصوّر عينه فقد اعتدّ الشّاعر- النّبيّ في هذا المنظور بالإلهام الذّاتي فيما زهد في الإلهام الرّسمي، معتبرا الشّعر نبوءة ووحيا تجيش بهما الأفئدة والقلوب، وله دور أنطولوجي، وماعليه إلاّ فضّ السّرّ الّذي ثقلت به نفسه، وإخراج الحقيقة من العتمة إلى النور، وإرشاد الآخرين إلى ملكوتها، فتنحسر أمداء الاجترار، وتتهافت القواميس اللّغوية المتفاصحة والمتعالية والواقعة في مركزيّة البلاغة التّقليديّة وقوعا. إذن، لقد تقدّم الشّعر الرّومنطيقي بوصفه نبوّة معطوفة على صدق التّجربة وملامسة الحقيقة العميقة والشّاملة، وهو لذلك خلق فيه من الاستمراريّة والتّجدّد وعدم الثّبات ما يحاكي نهر الحياة البشريّة، بل وارتياد للمجاهيل، وتصديع للمغاليق بهدف تحقيق الكينونة والإقامة في مدار الانطولوجي، فتكفّ شراهة الجوع الرّوحي، وتُبلسم كلوم المكوث في الخارج. ويحثّنا الحديث عن الإلهام إلى طرق باب الرّؤيا الشّعريّة بوصفها تتويجا له ومن متعلّقات النّبوّة.

## ٣. الرّؤيا

لقد ورد في المادّة المعجميّة[٣٩] «رأى: الرّؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدّى إلى مفعولين ... وقال ابن سيده: الرّؤيةُ النّظرُ بالعينِ والقلبِ». وفي موضع آخر «والرّؤيا: ما رأيته في منامكَ...» ويردف لاحقا «وأرأى الرّجل إذا كثرت رؤاه، بوزن رعاه، وهي أحلامه، جمع الرّؤيا». فلقد ارتبطت الرّؤيا بالقلب والمنام والحلم، ولا نشكّ أنّ هذا الثّالوث يعتبر حجر الأساس في نبوّة الأنبياء ونبوّة الشّعراء.

وتلحّ الدّراسات الّتي اشتغلت على مفهوم الرّؤيا Voyance على أنّ الحقل الدّلالي للرّؤيا في الوقت ذاته عائم، ملتبس وقلق: كاهن وساحر وشاعر وقسّ ونبيّ وحالم ومتأمّل، وصاحب رؤى وراء وهلمّ جرّا، فلا نمسك بمفهوم جامع مانع[٤٠].

ويعبّر عن هذا القلق المفهومي كذلك تواتر مصطلحات متقاربة من قبيل «الرّائي» Voyant (صموئيل١: أصحاح ٩، آية ٩) أو«صاحب رؤى» Visionnaire (عاموس: الأصحاح٧، الآية ١٢) أو «رجل الله» Homme de Dieu (الملوك الثاني: الأصحاح ٤، الآية ٩)(٤١).

لكن على الرغم من الاضطراب الّذي من شأنه أن يصيب القراءة بالتّعثّر فإن هناك شبه إجماع حول المعنى التّوراتي للّفظ مؤدّاه أنّ الرّائي يقصد به النّبيّ الجدير بالتّنبّؤ بالآتي لأنّه بفضل الوحي حاز رؤيا كشفيّة، وقد أُعتبر صموئيل نموذج الرّائي عملاً بالآية التّالية: وكان النّبيّ حينذاك يدعى الرّائي: فكان الرّجل يقول عند ذهابه ليستشير الرّبّ: «هيّا نذهب إلى الرّائي»(٤٢).

ويؤكّد le dictionnaire universel de Furetière (١٦٩٠) الأصل التّوراتي للمفردة «في مفاهيم الكتاب المقدّس تعني [لفظة الرّائي] النبيّ؛ فصموئيل يدعى الرّائي»(٤٣).

إذ يبين سفر صموئيل الأوّل عن تطوّر دلالي من الرّائي إلى النّبيّ، لكنّ لغة الاستعمال تخلط تحت مفهوم «النّبيّ» بين من يتكلّم باسم الرّبّ ومن يتلقّى رؤاه من المتعالي لإيصالها إلى مستمعيه(٤٤)، ما أدّى ببعضهم إلى تمييز الرّائي من النّبيّ على أساس أنّ الأوّل يأتي ما يأتيه في مستوى فردي صرف فيما يزاول الثّاني نشاطه في إطار جماعي(٤٥). ولكأنّ الرّائي غير مُعنّى بأداء رسالة وهدي قوم على خلاف النّبيّ الّذي تقتضي منه مهمّته الالتحام بالجموع البشريّة.

والمهمّ أنّ الرّؤيا والنّبوّة في النّسق التّوراتي لم يكن لهما صلة بالشّعر أو التّنبّؤ الشعريّ بل هما مقصورتان على المجال الدّيني دون سواه، يحيلنا هذا الأمر آليّا على حضارات أخرى مثل الحضارة اليونانيّة الّتي ميّز أحد رموزها الكبار أفلاطون في نظام المعرفة الحدسيّة غير المعقولة بين الوحي النّبوي المرتبط بأبولون وبين الوحي الشّعري المودع في حماية ربّات الشّعر.

وقد عدّ الوحي الشعريّ من اختصاص ربّات الشّعر اللّواتي لهنّ مهمّة الانتداب ومنح هبة الشّعر لمن هو جدير بها. فعلى هامش المعرفة الدّياليكتيكيّة رُصدت معرفة من طينة لامعقولة موحًى بها إلى الشّعراء(٤٦).

وفي ذات السّياق عرفت الحضارة اللاّتينية مفهوم الرّائي Vates الّذي لا يصدر فيما يقول عن لسان حاله، بل يدلي بمنطوق مصدره الألوهيّة، فهو ترجمان صوت الآلهة النّابض في باطنه، ونبيّ بإيعاز من الإلهام وله أهليّة قراءة كتاب المستقبل. ولئن ساد الاعتقاد بأنّ مفهوم الرّائي Vates في سياقه اللاّتيني ليس إلاّ امتدادا للأفكار المعلّقة على الحضارة اليونانيّة، فإنّه اعتقاد يستدعي التّمحيص والتّدقيق، ذلك أنّه على الرغم من وجه الشّبه الكبير بين الشّاعر والنّبيّ فإنّ اليونانيّين كانوا يميلون إلى تمييز هذا من ذاك. وعلى عكس ذلك، اللاّتينيون هم الأشدّ نزوعا إلى المطابقة بينهما أو إقامة رابطة أكثر متانة بين قوّة الشّعر وقوّة النّبوّة. فالشّاعر إضافة إلى صفته الشّاعرية قد أغدق على نفسه مكرمة النّبوءة والحقّ في مباشرة مهمّة نبويّة(٤٧).

ما نؤكّد عليه من خلال تقصّي المفهوم في محاضن متنوّعة هو انفكاكه من الأرضي المتواضع وانشداده إلى السّماوي المتسامي: إن كان يهوه في التّوراة أو ربّات الشّعر في اليونان أو غير ذلك من مصادر الرّؤيا المتعالية على التّاريخ. وهو ما يلفّه بدارة من القداسة وبهالة من المهابة، ناهيك أنّ الرّؤيا قد فارقت العقلي والاستدلالي وتحالفت وثيقا مع مقولات الوحي والإلهام والهذيان واللاّوعي.

ولقد تواصل الأمر ذاته مع شاعر عصر النهضة الّذي أُعتبر بصيراً Cler voyant وليس رائيًا. ولكن مثله مثل الرّائي يزعم الاضطلاع بمهمّة دينيّة وتنبّئيّة من خلال فنّه الّذي يضعه في تواصل مع أسرار السّماء وخبايا المستقبل. ويجب انتظار قدوم الرّومنطيقيّة حتّى يكون الشّاعر الرّائي المقدّس Sacré voyant(٤٨).

واستمرّ لفظ الرائي في المحافظة على دلالته التّوراتية خلال القرن السّادس عشر، وأثبت ذلك مقول قول كالفن Calvin: «لا يوجد بيننا نبيّ على الإطلاق، بل لا يوجد سوى راءٍ»(٤٩).

وصُنّف نصّ جون بودان Jean Bodin من النّصوص الشّواهد في أثناء القرن السّادس عشر على ارتباط دلالة الرّؤيا بالمعنى الأصلي لمفردة الرّائي كما استتبّت في التّقاليد التّوراتية، وبصفتها سابقة تاريخيّا على كلمة نبي. حيث تتطابق كلتاهما مع ملكة التّنبّؤ الّتي يهبها الإله بعض أصفيائه. وهو يضيف إلى كلمة «الرائي» ثلاثة أفعال لاتينيّة هي: vidit وaudiit وintellexit ما يفيد أنّ الرّؤيا ليست على صلة بالإدراك البصري فقط، وإنّما كذلك بالإدراك السّمعي(٥٠). وتواصلت المماهاة بين الرّائي والنّبيّ في الأدب الدّيني خلال القرن السّابع عشر، وتمّ شدّ تجربة الرّائي إلى استكناه الأسرار وترجمة الإرادة الإلهيّة. ولم يكن الانحراف عن الدّلالة التّوراتية للرّؤيا إلاّ في القرن الثّامن عشر مع فولتير Voltaire الّذي أطلق تسمية الرّائي على سحرة مصر وسوريا والكلدانيّين المنكبّين على كشف أسرار الخلق وخبايا المستقبل(٥١). فالرّائي هو لسان حال الألوهيّة ويعادل في مصر النّبيّ. وله من طاقة الإلهام وسلطة فكّ طلاسم الماضي والآتي استنادا إلى موارد اللّغة الاستعاريّة ما يضعه في علاقة متينة مع الشّاعر في حضارات الشرق القديمة. فكلّ من الرّائي والنّبيّ تلتحق به صفة الملهم الّذي يتنبّأ بالماضي تارة والآتي أخرى، ويغلب على كلامه أسلوب المجاز ولذا أعطي الشّعراء والأنبياء الاسم ذاته. هذا التّماثل بين الرّائي والشّاعر الفضل فيه عائد إلى فولتير الّذي رجع إلى المعنى الآشوري- البابلي لـ كلمة Barû حيث بات الرّائي مكلّفا بالكشف عن أمارات الماضي والمستقبل(٥٢).

وسيلعب المذهب الوضعي العقلاني دورا كبيرا في تغذية دلالة سالبة بخصوص الرّؤيا، نظرا إلى انعدام الحاجة إلى المفارق. وبناء على ذلك وقعت التّسوية بين الرّؤيا والسّذاجة المختصّة بشعوب بربريّة همجيّة ومجتمعات ثيوقراطيّة(٥٣). فقد عرّف فولناي Volney الرّائي بكونه «وسيطا قائما بين الإنسان والألوهية». مشدّدا على أنّ الكهنة قد تنظّموا في هياكل من شأنها أن تخاتل جهالة الشعب وتغذّي روح الخرافة(٥٤).

وبعبارة مختصرة أضحت الرّؤيا في عصر العقل قرينة دالّة على الحيلة والتّحايل وهي مدعومة في ذلك بالجهل المتفشّي بين النّاس قديما وحديثا. وسيعبّر العقل عن حقّه في هدم أسس كلّ خارق وغريب ومعجز لا يجد له تعليلا معقولا ومنسّقا.

وبينما توجّهت الغالبيّة العظمى من كتّاب القرن الثّامن عشر إلى نزع القداسة عن الرّؤيا محتكمين في ذلك إلى أنوار العقل ألبسها الشّعراء الرّومنطيقيون البعد الدّيني المقدّس دون ربطها بالضّرورة بالدّين اليهودي أو المسيحي(٥٥). والمهمّ أنّها باتت معادلا للتّحرّر من عقابيل الأعضاء المحسوسة ومجاوزة الأطر المادّية لسبر الكون الروحي، فهي ليست ناشئة من عين جسمانيّة/ الجارحة بل من عين باطنة روحيّة هادفة إلى إدراك الغيب. وهي قريبة من التّجربة الدّينية والتّجربة الإشراقيّة للمتصوّفة المتأسّسة على اكتساح النور.

وما دمنا في حضرة التّصوّر الرّومنطيقي للرّؤيا فلا يمكننا أن نسكت عن المصادرة القائلة بأنّ الشّاعر الألماني نوفاليس Novalis قد كان أوّل من طابق في الآداب الغربيّة بين الشّاعر والرّائي، أي قبل ظهور رامبو بقرن من الزّمن على وجه التّقريب، فقد اعتقد نوفاليس في تماثل الشّاعر مع الكاهن أو العرّاف أو السّاحر من مدخل أنّه يمتلك هبة الحدس والعلم السّبقي وملكة النّفاذ إلى عالم فوق طبيعي هو عالم الأسرار واللاّمرئيّات، ولقد ألحق الرّؤيا بنفاذ البصيرة والرّقابة الصّارمة للوعي والسّيادة الكلّية لقوى النّفس، فهي- في نظره -لا تنتج عن ضرب من الهذيان

الحلمي أو عن دوافع الغريزة اللاّإرادية، وإنّما ترشح عن حيازة مطلقة للذّات وقواها[٥٦]. ويتميز الرّائي بعد هذا وذاك ببراءة الطّفولة والرّؤيا الطّفولية. وهي الميزة الّتي تغنّت بها الرّومنطيقيّة عامّة نظرا إلى ندرتها والإحساس بفقدانها كلّما تقدّم الإنسان في الزّمن، وانغرس في جلباب القيم الجمعيّة المتفسّخة. ولا يبدو نوفاليس هو الوحيد من ضمن الرّومنطيقيّين الألمان من طرحوا تصوّرات بشأن الرّؤيا. ولكن أهمّيته مرجعها أنّه مثّل نقطة تحوّل في المسار الدّلالي للرّؤيا وسيكون لجمهورمن أقرانه مواقف مختلفة في هذا المضمار، مثل شلاير ماخر Schleiermacher وهوفمان Hoffmann وهولدرلين Hölderlin وغيرهم.

ولقد شهد مفهوم الرّؤيا نقلة من الرّومنطيقيّة الألمانية إلى الرّومنطيقيّة الفرنسيّة عبّرت عنها أسماء سابقة على رامبو من أبرزها بلزاك Balzac ونرفال Nerval وفيكتور هيغو Victor Hugo وهلمّ جرّا.

وإذا أخذنا فيكتور هيغو مثالا نروم من خلاله الوقوف على حقيقة المفهوم فإنّنا سنصاب بخيبة الانتظار. لأنّ الرّجل لم يثبت على محمول دلاليّ واحد للرّؤيا بل جيّش جملة من المفردات القاموسيّة وأدرجها تحت عنوان الرّؤيا، إذ يعوم المفهوم في حقل دلاليّ شاسع يتكوّن من: الرّاعي، الكاهن، السّاحر، القسّ، المفكّر، الشّاعر، العرّاف، النّبيّ، الحالم، المتأمّل، البصير، الرّائي، وغير ذلك[٥٧].

وعلاوة على تفريقه بين الرّائي والمفكّر على أساس أنّ الأوّل إنّما يكون في حضرة الكشف الأعظم اهتداء بحدس خافق أو لمع بارق أمّا المفكّر فهو عبقريّ مشدود إلى الفاعليّة العقلانيّة. ويرى هيغو أنّ من تنطبق عليهم صفة الرّائي هم شعراء عظام من بينهم هوميروس Homère وميلتون Milton وهذان الشّاعران يحملان عاهة العمى، والشّاعر الأعمى على حدّ تعبيره «يرى في العتمة عالما منيرا»[٥٨] بما يعني أنّ الرؤية البصرية المتعلّقة بالعين المادّية لا تضفي على صاحبها سمة الرّائي وإلاّ لكان الجميع رؤاة. بل الرّائي هو المتملّك رؤيا باطنيّة وروحيّة تخوّل له رؤية ما لا يرى، والنّهوض بدور الوساطة بين عوالم ما بعد الطّبيعة والعالم الإنساني، وقيادة الإنسانيّة نحو أنوار الحقيقة الخالصة الّتي لا تشوبها شائبة. وقد ظلّ مفهوم الرّؤيا عند فيكتور هيغو خاضعا للضّرورة الدّينية وهو الاختلاف الجوهري مع رامبو الّذي حاد بالتّجربة الرّؤياوية عن فضاء القداسة وصيّرها محض عمل بشري يذهب أفقيّا وجهة المجهول[٥٩].

ولقد أخذ شعراء الرّومنطيقيّة في السّياق العربي بهذا المفهوم وغيره من المفاهيم سابقة الذكر، وليس جبران خليل جبران نسيج وحده في هذا الخصوص بل هو- في رأينا- صاحب تجربة مستجيبة أكثر ممّا عداها للطّرح النّبوي ممّا أدّى بعدد من الباحثين إلى دراسة الرّؤيا لديه واعتباره الأنموذج بين معاصريه. ولا نُطيل الإفاضة في هذا الأمر لضيق المقام، وإنّما الأمر لا يتعدّى الإشارة إلى ملاحظتين رئيستين: الأولى تلخيص لطبيعة نبوّته ومؤدّاها «الجبرانيّة هي، جوهريّا، نبوّة إنسانيّة»[٦٠]. أمّا الثّانية فعبارة عن تبرير لحضور النّبوّة عنده، وقد تجلّت في مقول قول خالدة سعيد «كان جبران شاعرا رائيّا لأنّه كان (خالق أشكال) خالق رؤى وأنماط من التّفكير والنّظر»[٦١].

صفوة القول، لقد أدّى بنا البحث تأصيلا لجملة من المصطلحات هي على التّوالي: العبقريّة والإلهام والرّؤيا، ثمّ تتبّعا للسّياقات المختلفة الّتي وردت فيها إلى استنتاجات ذات بال لعلّ أبرزها:

- صلة المصطلحات سابقة الذّكر في القديم بعلم غيبي لا قبل للمعرفة الأرضيّة به، وليس من تبرير للمآثر الإنسانيّة العظيمة سوى صدورها عن عبقريّة المفارق.
- تمثّل النّبوّة منطقة التقاء مواهب إنسانيّة كثيرة مثل الكهانة والسّحر والشّعر والتّنجيم، ولم يقع عزلها واحتكارها إلاّ بأخرى عندما انتشرت الأديان السّماوية.

- في زمن متأخّر نسبيّا وتحديدا بالتّزامن مع هيمنة النّزعة العقلانيّة تمّ تحييد كلّ ما هو غيبي أسراري بدعوى عدم استجابته لشروط الموضوعيّة العلميّة.
- المنعطف الّذي حصل مع الرّومنطيقيّة باستعادتها قداسة الشّاعر والشّعر هو من جانب ردّة فعل على التّيار الكلاسيكي الّذي أخضع الممارسة الشّعرية للعقل والنّظام، ومن جانب آخر ردّة فعل على عصر الأنوار الّذي أجحف في حقّ الإنسان حينما سلبه الكثير من طاقاته وإمكاناته واختزل حقيقته وتجربته في حدود العقل، فضلا عن تمرّد الرؤية الرّومنطيقيّة على النّظرة الإيمانيّة الوثوقيّة السّاكنة.
- فنّيا، إنّ تكريس قداسة الأقاويل الشّعرية، والتّبئير على طابعها الأسراري، يمهّد للغموض في الشّعر، ويرشّحه لأن يتصالح مع التّأويل المفتوح، خاصّة أنّ الرّومنطيقيّة قاطعت المعنى المكتمل لتدشّن عهدًا مع المعنى المرجأ. وبعبارة أخرى لقد استوت النّصوص الشعرية الحديثة نصوصا ملأى بالثّقوب، ومزرعا للفراغات ومساحات البياض، وهذا في ذاته أفق قرائيّ على درجة عالية من الأهمّية.

## الهوامش

١- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط: ١، مجلد ٤، مادّة (عبقر)، ص ص ٢٤٥-٢٤٦.
٢- الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، شرح: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ط: ٢، ج: ٣/ ١٨٤.
٣- مرجع نفسه، شرح: يوسف علي الطويل ج: ١٣/ ٨٩.
٤- العبقريّة.. تاريخ الفكرة: بنيلوبي مرّي، ت: محمّد عبد الواحد محمّد، مراجعة: عبد الغفّار مكّاوي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ، أبريل/نيسان ١٩٩٦، ص١٥.
5- Les notions philosophiques, T.1, Génie, Presses universitaires de France, 2 éd., 1998, p. 1057.
٦- في طريق الميثيولوجيا عند العرب: محمد سليم الحوت، بيروت، ١٩٧٩، ط: ٢، ص ص ٢٧٨-٢٧٩.
7- Étienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, Presses universitaires de France, 1990, p. 786.
٨- ما الجمالية؟: مارك جيمينيز، ت: شربل داغر، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط:١، ٢٠٠٩، ص ١٠٨.
9- Étienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, p. 786
10- Ibid., p. 786.
١١- الهوية والحرية نحو أنوار جديدة: فتحي المسكيني، الفصل الثّالث (أتونوميا الحواسّ كانط والحداثة الجماليّة أو لماذا الشّعراء في عصر الأنوار؟)، جداول للنّشر والتّوزيع، بيروت - لبنان، ط.١، شباط/فبراير ٢٠١١، ص٨٢.
١٢- أُنظر: المرجع نفسه، ص ص ٨٢ - ٨٣.
13- Les notions philosophiques, T.1,Génie, p. 1057.
14- – Ibid., p. 1058.
١٥- من الآخر... إلى الذآت: حسن مجيد العبيدي، دار الطّليعة للطّباعة والنشر، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٨، ص ٦٨.
16- Paul Van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne, éd. Albin Michel, 1949, pp. 255–256.
17- Paul Bénichou, Le temps des prophètes, p. 249.

# حقل تحليل الخطاب

ماريان يورجنسن* / لويز فيليبس** ترجمة: السيد إمام***

لقد أصبح "الخطاب" مصطلحًا واسع الانتشار لما لا يقل عن عشر سنوات الآن. إنه يستعمل في النصوص والمناقشات العلمية دون تمييز، وغالبًا دون تحديد. لقد بات المفهوم غامضًا وملتبسًا، لا يعني أي شيء تقريبًا، أو يستعمل بمعان أكثر دقة ولكن مختلفة إلى حد ما في سياقات مختلفة. وفي حالات كثيرة، تكمن خلف مصطلح "خطاب" الفكرة العامة بأن اللغة تُبنى وفقًا لأنماط مختلفة تتبعها منطوقاتُ البشر عندما ينخرطون في مجالات مختلفة من الحياة الاجتماعية، ومن نماذجه المألوفة "الخطاب الطبي" و"الخطاب السياسي". و"تحليل الخطاب" هو تحليل هذه الأنماط.

غير أنَّ هذا التعريف الشائع لا يفيدنا كثيراً في توضيح ماهية الخطابات، كيف تؤدي وظيفتها، أو كيف نحللها. ومن ثم، تعين علينا البحث عن نظريات ومناهج أكثر تطورا لتحليل الخطاب. وعند البحث، نكتشف سريعًا أن تحليل الخطاب ليس مجرد مقاربة واحدة، وإنما سلسلة من المقاربات متداخلة الاختصاصات يمكن استعمالها لاكتشاف مجالات اجتماعية كثيرة في أنماط مختلفة عديدة من الدراسات. ولا يوجد اتفاق واضح حول ماهية الخطابات ولا كيفية تحليلها. إن منظورات مختلفة تقدم مقترحاتها وتتبارى، إلى حد ما، للتوفيق بين مصطلح "الخطاب" و"تحليل الخطاب" وتعريفاتهما الخاصة. دعنا نبدأ مع ذلك باقتراح التعريف الأوَّلي للخطاب بوصفه طريقة خاصة للحديث عن العالم (أو أحد جوانبه) وفهمه.

سوف نقدم في هذا الفصل ثلاث مقاربات مختلفة للتحليل البنائي الاجتماعي للخطاب social constructionist discourse analysis-نظرية إرنستو. لوكلاو Laclau وشانتال ميف Mouffe، والتحليل النقدي للخطاب، وعلم النفس الخطابي ... وتشترك النظريات الثلاث في منطلق أن طرق كلامنا لا تعكس عالمنا، وهوياتنا وعلاقاتنا الاجتماعية على نحو حيادي، وإنما بالأحرى تلعب دورًا فعالاً في خلقها وتغييرها. لقد انتقينا هذه المقاربات من مجال يضم منظورات مختلفة داخل تحليل الخطاب لاعتقادنا أنها تمثل نظريات ومناهج مثمرة على وجه الخصوص بالنسبة للبحث في التواصل، والثقافة، والمجتمع. ويمكن تطبيقها

* أستاذ مساعد الثقافة ووسائل الإعلام، جامعة ليشوبينج، السويد
** أستاذ مساعد التواصل وإدارة الأعمال، جامعة روسكيد، السويد
*** مترجم مصري.

في تحليل مجالات اجتماعية مختلفة كثيرة تشمل منظمات ومؤسسات، وفي اكتشاف دور استعمال اللغة في تطورات مجتمعية وثقافية عريضة مثل العولمة وانتشار وسائل التواصل الجماهيرية.

دعنا نقدم بعض الأمثلة على الاستعمالات الممكنة لتحليل الخطاب. على سبيل المثال، يمكن استعماله بوصفه إطارًا لتحليل الهوية القومية. كيف يمكننا فهم الهويات القومية وما هي تبعات تقسيم العالم إلى دول قومية؟ يمكن انتقاء أشكال عديدة من النصوص والأحاديث لتحليلها. ويمكن أن ينصب التركيز، على سبيل المثال على البناء الخطابي للهوية القومية في كتب النصوص التي تدور حول التاريخ البريطاني. وبدلاً من ذلك، يمكن أن يقع اختيارنا على استكشاف دلالة الهوية القومية بالنسبة للتفاعل بين البشر في سياق تنظيمي مثل مكان العمل. وموضوع آخر للبحث يمكن أن يكون السبل التي تنتقل بها المعرفة المتخصصة عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية والآثار المتعلقة بأسئلة السلطة والديمقراطية. كيف تُؤَسَس دعاوي المعرفة المتخصصة ويطعن في صحتها في وسائل الإعلام الجماهيرية وكيف "تُستهلك" دعاوي المعرفة المتصارعة بواسطة جمهور وسائل الإعلام الجماهيرية؟ إن الصراع بين دعاوي المعرفة المختلفة يمكن فهمه واستكشافه تجريبيًا بوصفه صراعًا بين خطابات مختلفة تمثل طرقًا عديدة لفهم جوانب العالم وتأسيس هويات مختلفة للمتكلمين (مثل "المتخصص" والشخص العادي).

إن المقاربات الثلاث التي اخترنا أن تكون بؤرة اهتمامنا بوصفها أطرًا لتحليل الخطاب تشترك في مقدمات منطقية أساسية حول كيفية فهم كينونات مثل"اللغة" و"الذات". كما أنها تشترك في هدف إنجاز البحث النقدي، بمعنى، فحص وتحليل علاقات السلطة في المجتمع وصياغة منظورات معيارية يمكن على أساسها إنجاز نقد لتلك العلاقات مع الأخذ بعين الاعتبار إمكانات التغيير الاجتماعي. وفي الوقت ذاته، يمتلك كل منظور نطاقًا من المقدمات المنطقية الفلسفية والنظرية، التي تتضمن أشكالاً خاصة من فهم الخطاب، والممارسة والنقد الاجتماعي، بما في ذلك أشكالاً خاصة لفهم الخطاب، تؤدي إلى أهداف ومناهج ونقاط اتصال خاصة. والهدف من هذا الفصل التمهيدي هو تقديم ملخص حول الحقل الذي تنتمي إليه مقاربات البنائية الاجتماعية لتحليل الخطاب[1]. ونحن مهتمون بتلك الجوانب التي تشترك فيها كل المقاربات - وعلى وجه الخصوص، تلك التي تشترك فيها مقارباتنا الثلاث-وبتلك الجوانب التي تتشعب على أساسها تلك المقاربات.

إن المقاربات يشبه بعضها البعض من حيث منطلقها البنائي الاجتماعي، ومن حيث نظرتها للغة، وصدورها عن اللسانيات البنيوية وما بعد البنيوية، ومن حيث فهمها للفرد المؤسس على إحدى نسخ الماركسية البنيوية. وسوف نقدم في هذا الفصل هذه الجذور والمصادرالمشتركة للإلهام النظري، وفي غضون ذلك سوف نتطرق لسلسلة من المفاهيم -مثلاً،"السلطة" و"الأيديولوجيا"-التي تصاحب في الغالب مفهوم الخطاب.

ورغم المقدمات المنطقية المشتركة، توجد اختلافات مهمة بين المقاربات. أولاً، هناك عدم اتفاق فيما يتعلق بـ "مجال" الخطابات: هل تشكل (الخطاباتُ) الاجتماعيَّ بالجملة، أم أنها هي ذاتها مشكَّلة جزئياً بفعل جوانب أخرى للاجتماعي؟ ثانيًا، تختلف المقاربات أيضًا فيما يتعلق بمركز تحليلها. إن البعض يحلل خطاب البشر في التفاعل الاجتماعي اليومي، ويفضل الآخرون رسمًا تجريديًا لخريطة الخطابات المتداولة في المجتمع. وسوف نقوم بتوضيح نقاط الاختلاف هذه بالقرب من نهاية هذا الفصل.

وسوف يُفهم تقسيم هذا الحقل إلى ثلاث مقاربات بينها تشابهات واختلافات إلى حد ما بوصفه ترتيبًا خاصًا بنا. لقد اخترنا المقاربات الثلاث وقررنا أن نفرد فصلاً واحدًا لكل مقاربة لكي نقارنها ونضع كل واحدة منها مقابل الأخرى في الفصل الخامس، ولكي نطرح مقدمة واضحة لحقل تحليل الخطاب. ولا يتعين اعتبار هذا التمثيل وصفًا محايدًا أو انعكاسًا شفافًا للحقل. وفيما يتعلق باختيارنا للمقاربات، فإننا نغطي فقط ثلاث مقاربات داخل حقل تحليل خطاب البنائية الاجتماعية، مستبعدين، على سبيل المثال، المقاربة الفوكوية(٢). وبالنسبة لما نراه من تطابق نقاط الاتفاق والاختلاف بين المقاربات الثلاث، نعترف أن المقارنة بين تلك المقاربات لا ينم عن ممارسة دقيقة. إن المقاربات الثلاث تصدر عن اختصاصات مختلفة ولها خصائصها المميزة الخاصة بها. وفي الوقت ذاته، يعمل كثير من محللي الخطاب عبر حدود تخصصية، وتوجد نقاط نظرية وأدوات منهجية عديدة لا يمكن نسبتها حصريًا إلى مقاربة واحدة بعينها.

## حزمة كاملة

على الرغم من إمكانية استخدام تحليل الخطاب في كل مجالات البحث، فمن غير الممكن استعماله في كل مناحي الإطار النظري، ولا يمكن استعماله بالقطع بوصفه أسلوبًا للتحليل منفصلاً عن أسسه النظرية والمنهجية. إن كل مقاربة نقدمها لتحليل الخطاب ليست مجرد طريقة لتحليل المعطيات، بقدر ما هي كلٌ نظري ومنهجي-حزمة كاملة. وتضم هذه الحزمة، أولاً: مقدمات منطقية فلسفية (أنطولوجية وإبستيمولوجية) تتعلق بدور اللغة في البناء الاجتماعي للعالم، ثانيًا: نماذج النظرية، ثالثًا: توجيهات منهجية حول كيفية مقاربة مجال للبحث، ورابعًا، تقنيات بعينها للتحليل. إن النظرية والمنهج في تحليل الخطاب متضافران ويجب على الباحثين قبول المقدمات المنطقية الفلسفية الأساسية لكي يتسنى لهم استخدام تحليل الخطاب طريقة للدراسة الإمبريقية.

ومن الأهمية بمكان التركيز على أنه في الوقت الذي يجب فيه على الحزمة أن تشكل كلاً متكاملاً، فإن بوسع المرء أن يخلق حزمته الخاصة به عبر دمج عناصر من منظورات تحليلية مختلفة للخطاب ومنظورات تحليلية غير خطابية إذا لزم الأمر. إن مثل هذا العمل متعدد المنظورات ليس مسموحًا به فقط، وإنما يكون موضع تقدير إيجابي في معظم أشكال تحليل الخطاب. وتتأسس هذه النظرة على أن منظورات مختلفة تقدم أشكالاً مختلفة من المعرفة حول إحدى الظواهر حتى يتسنى لها معًا تقديم فهم أكثر اتساعًا. إن عملاً متعدد المنظورات يتميز عن انتقائية تتأسس على خليط من المقاربات المتضاربة دون تقدير جاد لعلاقاتها ببعضها البعض. إن التعددية المنظورية تقتضى مضاهاة المقاربات للمفاضلة بينها وتحديد أيها أكثر أهمية، والتعرف على أي نوع من المعرفة (المحلية) يمكن أن تقدمه كل مقاربة، وتعديل المقاربات على ضوء هذه الاعتبارات(٣).

ولكى نؤسس إطارًا متماسكًا، فإن من المهم أن نكون على علم بالاختلافات الفلسفية والنظرية والمنهجية وبالتشابهات بين هذه المقاربات. ومن الواضح أن هذا يتطلب نظرة عامة للحقل. إن الهدف من تقديمنا للمقاربات الثلاث في الفصول الثلاثة القادمة هو الإسهام في اكتساب هذه النظرة العامة بواسطة الملامح الأساسية لثلاثة مقاربات تحليلية مهمة للخطاب بالإضافة إلى الموضوعات المركزية في المناقشات الأكاديمية حول هذه الملامح. وفضلاً عن ذلك، سوف نقدم مراجع واقتراحات شاملة لقراءات أبعد.

## مقدمات منطقية أساسية

إن المقاربات الثلاث التي اخترنا التركيز عليها تتأسس جميعًا على البنائية الاجتماعية[٤]. إن البنائية الاجتماعية بمثابة مصطلح جامع لنطاق من النظريات الجديدة حول الثقافة والمجتمع[٥]. إن تحليل الخطاب مجرد أحد المقاربات العديدة للبنائية الاجتماعية، ولكنه أحد أكثر المقاربات المستخدمة على نطاق واسع داخل نطاق البنائية الاجتماعية[٦]. وفضلاً عن ذلك، يستخدم الكثيرون المقاربات التي تمتلك نفسها الخصائص/ التي يمتلكها تحليل الخطاب دون تعريفها على هذا النحو. وسوف نقدم أولاً باختصار الخطوط العريضة للافتراضات الفلسفية العامة التي تشكل جزءًا من أساس المقاربات التحليلية للخطاب، إعتمادًا على بيانات البنائية الاجتماعية التي قدمتها فيفيان بير، وكينيث جيرجن (١٩٣٥). ثم نركز بصفة خاصة على الافتراضات المتعلقة باللغة والهوية التي تضمها كل المقاربات التحليلية للخطاب.

إن بير Burr (١٩٩٥:٢) تحذر من صعوبة تقديم وصف واحد يحاول أن يغطي كل المقاربات البنائية الاجتماعية، بسبب تشعبها وتنوعها. ومع ذلك، تدرج بير (١٩٩٥:٢) أربع مقدمات منطقية تشترك فيها كل المقاربات البنائية الاجتماعية، تأسيسًا على جيرجن Gergen (١٩٨٥). وهذه المقدمات المنطقية شملتها أيضًا مقارباتنا الثلاث، وهي كالتالي[٧]:

## مقاربة نقدية لمعرفة مسلم بها

إن معرفتنا بالعالم يجب ألا تعامل بوصفها حقيقة موضوعية. إن الواقع يتاح لنا من خلال التصنيفات فقط، ومن ثم فإن معرفتنا وتمثيلاتنا للعالم ليست انعكاسات للواقع "هناك"، وإنما هى بالأحرى نتاج طرائقنا في تصنيف العالم، أو، بلغة تحليل الخطاب، نتاج الخطاب (Burr 1995:3; Gergen 1985:266-7). وسوف نقدم لاحقًا توضيحًا أكثر تفصيلاً لهذه المقدمة المنطقية.

- الخصوصية التاريخية والثقافية (Burr 1995:3)

نحن كائنات تاريخية وثقافية بالأساس ونظرتنا للعالم ومعرفتنا به، هي "ناتج التبادلات القائمة تاريخيًا بين البشر" (Gergen1985:267). وبالتالي، تكون الطرق التي نفهم بها العالم ونقوم بتمثيله محددة ومشروطة تاريخيًا وثقافيًا: كان يمكن لوجهات نظرنا عن العالم وهوياتنا أن تكون مختلفة، ويمكنها أن تتغيير عبر الزمن. إن هذه النظرة التي تقوم على أن كل المعرفة مشروطة موقف ضد-تأسيسي يتعارض مع وجهة النظر التأسيسية بأن المعرفة يمكن تأسيسها على قاعدة ميتا نظرية صلبة تتعالى على الأفعال الإنسانية المشروطة. إن الخطاب شكل من أشكال الفعل الاجتماعي الذي يلعب دورًا في إنتاج العالم الاجتماعي - الذي يشمل المعرفة، والهويات والعلاقات الاجتماعية - ومن ثم في الاحتفاظ بأنماط اجتماعية محددة. وهذه نظرة ضد-تأسيسية: إن كون العالم الاجتماعي مبنى اجتماعيًا وخطابيًا يدل ضمنًا على أن طابعه ليس معطى سلفًا أو محددًا بشروط خارجية، وأن البشر لا يمتلكون مجموعة من الخصائص أو الماهيات الثابتة والأصيلة.

- الصلة بين المعرفة والسيرورات الاجتماعية

إن طرق فهمنا للعالم يتم خلقها والاحتفاظ بها عبر السيرورات الاجتماعية (Burr 1995:4; Gergen 268: 1985). إن المعرفة تنشأ بفعل التفاعل الاجتماعي الذي نؤسس فيه الحقائق المشتركة ونتساجل حول ما هو حقيقي وما هو زائف.

- الصلة بين المعرفة والفعل الاجتماعي

في إطار وجهة نظر خاصة للعالم، تصير بعض أشكال الفعل طبيعية، وأخرى مستحيلة. إن أشكال الفهم الاجتماعية المختلفة تؤدي إلى أفعال اجتماعية متنوعة، ومن ثم يكون للبناء

الاجتماعي للمعرفة والحقيقة نتائج اجتماعية (Burr 1995:5,Gergen 1985: 268-269).

لقد جادل بعض نقاد البنائية الاجتماعية أنه إذا تم التسليم بأن المعرفة وكل الهويات الاجتماعية مشروطة، فسوف يترتب على ذلك أن يكون كل شيء في حالة تدفق وعدم وجود أى قيود أو انتظامات في الحياة الاجتماعية. ويوجد بكل تأكيد منظرون بنائيون اجتماعيون مثل كينيث جيرجن وجان بودريار ممن يمكن تأويلهم على هذا النحو، ولكننا نعتقد إلى حد كبير أن هذا يمثل صورة كاريكاتورية للبنائية الاجتماعية. إن معظم البنائيين الاجتماعيين بما في ذلك أنصار مقارباتنا الثلاث، ينظرون إلى الحقل الاجتماعي بوصفه محكومًا قاعديًا ومنتظمًا إلى حد كبير. وعلى الرغم من أن المعرفة والهويات تكون مشروطة دائمًا من ناحية المبدأ، فإنها تكون دائمًا جامدة نسبيًا في مواقف محددة. إن المواقف المحددة تضع القيود على الهويات التي يمكن أن يفترضها أحد الأفراد وعلى العبارات التي يمكن قبولها بوصفها حاملة لمعنى. وسوف نستأنف هذه المناقشة في الفصل التالي في علاقتها بنظرية الخطاب عند لوكلاو وميف.

## المقاربات الثلاث

إن للمقدمات المنطقية الأساسية للبنائية الاجتماعية جذورًا في نظرية ما بعد البنيوية الفرنسية ورفضها للنظريات الشمولية والكلانية مثل الماركسية والتحليل النفسي. سوى أن كلا من البنائية الاجتماعية وما بعد البنيوية تسميتان متنازع عليهما ولا يوجد إجماع حول العلاقة بينهما. إننا نفهم البنائية الاجتماعية بوصفها مقولة أكثر اتساعًا تنضوي تحتها ما بعد البنيوية كمقولة فرعية. إن كل مقارباتنا التحليلية للخطاب تتماس مع نظرية اللغة البنيوية وما بعد البنيوية، ولكن هذه المقاربات تتفاوت من حيث المدى الذي تنطبق عليه تسمية ما بعد البنيوية.

إن نظرية الخطاب عند إرنستو لوكلاو وشانتال ميف ..هي "أنقى" نظرية ما بعد بنيوبة في مختاراتنا. إن منطلق النظرية يوجد في فكرة ما بعد البنيوية بأن الخطاب يبني العالم الاجتماعي في المعنى، وبأن المعنى، تبعًا لعدم الاستقرار الأصلي للغة، لا يمكن أن يكون ثابتًا على نحو دائم أبدًا. الخطاب ليس كينونة مغلقة: إنه بالأحرى في حالة تحول دائم عبر التماس مع خطابات أخرى. ولذا فإن الكلمة المفتاح للنظرية هي الصراع الخطابي dicursive struggle. إن خطابات مختلفة-يمثل كل منها طرقًا خاصة للحديث حول/ وفهم العالم الاجتماعي -تنخرط في صراع دائم مع بعضها البعض لتحقيق السيطرة، أي، لتثبيت معاني اللغة على طريقتها الخاصة. يمكن فهم السيطرة مؤقتًا إذن بوصفها هيمنة منظور واحد بعينه. وسوف نتناول هذا بالتفصيل في الفصل الثاني.

ويؤكد التحليل النقدي للخطاب، الذي نناقشه في الفصل الثالث، مع التركيز بصفة خاصة على مقاربة نورمان فيركليف Fairclough، على الدور الفعال للخطاب في بناء العالم الاجتماعي. ولكن فيركليف، خلافًا للوكلاو وميف، يصر على أن الخطاب مجرد مظهر واحد من مظاهرعديدة لأية ممارسة اجتماعية. ويمثل هذا التمييز بين الخطاب واللاخطاب أحد آثار الماركسية الأكثر تقليدية في نظرية فيركليف، ويجعل التحليل النقدي للخطاب أقل ما بعد بنيويةً من نظرية لوكلاو وميف.

وإحدى مناطق الاهتمام المركزية في التحليل النقدي للخطاب عند فيركليف هو استقصاء التغيير. إن الاستعمال المتعين للغة يستفيد دائما من البنى الخطابية الأسبق؛ لأن مستعملى اللغة يتكئون بالفعل على معان مستقرة. إن فيركليف يسلط الضوء على هذا من خلال مفهوم التناص- أي، الكيفية التي يعتمد فيها نص مفرد على عناصر وخطابات ونصوص أخرى. ومن خلال دمج عناصر

من خطابات مختلفة، يمكن للغة المتعينة تغيير الخطابات الفردية، وبذلك يمكنها أيضًا تغيير العالم الثقافي. ومن خلال تحليل التناص، يمكننا استقصاء كلا من إعادة إنتاج الخطابات الذي لا يتم وفقًا له، تقديم أي عناصر جديدة، والتغييرالخطابي الذي يتم عبر توليفات جديدة من الخطاب.

ويشترك علم النفس الخطابي Discursive psychology وهو موضوع الفصل الرابع، مع التحليل النقدي للخطاب في التركيز الإمبريقي على أمثلة محددة من استعمال اللغة في التفاعل الاجتماعي. ولكن هدف علماء النفس الخطابيين لا ينصب على تحليل التغييرات واسعة النطاق في "خطابات" المجتمع التي يمكن أن يحدثها استعمال اللغة الملموسة، بقدر ما ينصب على فحص الكيفية التي يستعمل بها البشر الخطابات المتاحة بشكل مرن في والتعبير عن تمثيلات العالم والهويات في التفاعل الطبيعي الاعتيادي الذي يجرى في سياق المحادثات، فضلاً عن تحليل النتائج الاجتماعية المترتبة على ذلك. وعلى الرغم من اختيار تسمية "علم النفس الخطابي" لهذه المقاربة، فإن مركز اهتمامها الرئيس ليس الشروط السيكولوجية الداخلية. إن علم النفس الخطابي بمثابة مقاربة لعلم النفس الاجتماعي الذى طور نمطًا من تحليل الخطاب يهدف إلى استكشاف الطرق التي تتشكل بها نفوس البشر، وأفكارهم وعواطفهم وتتحول عبرالتفاعل الاجتماعي مع إلقاء الضوء على الدور الذي تلعبه هذه السيرورات في إعادة الإنتاج والتحول الاجتماعي والثقافي. إن الكثير من علماء النفس الخطابيين يعتمد صراحة على نظرية ما بعد البنيوية، ولكن نتائجهم تختلف عن نتائج لوكلاو وميف على سبيل المثال. إن التشديد في علم النفس الخطابي يقع على الأفراد بوصفهم منتوجات الخطاب ومنتجيه في سياقات محددة من التفاعل، بينما تميل نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف للنظر إلى الافراد فقط بوصفهم ذوات الخطاب.

وفي الفصلين الثالث والرابع اللذين يتناولان على التوالي التحليل النقدي للخطاب وعلم النفس الخطابي، نضع الأسس النظرية والتوجيهات المنهجية لتحليل الخطاب ونقدم بعض الأمثلة المحسوسة داخل كل تقليد. إن نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف تفتقر إلى توجيهات منهجية محددة وأمثلة توضيحية. ولكي نعوض هذا النقص، استنبطنا من نظريتهما نطاقا من الأدوات التحليلية نقدمها في الفصل الثاني بالإضافة إلى مثال للتحليل يتأسس على هذه الأدوات. والغرض من التوجيهات والأمثلة في الفصول الثلاثة هو تقديم تبصر في كيفية استخدام المقاربات الثلاث المختلفة لتحليل الخطاب في العمل الإمبريقي. إننا في كل فصل، نحدد الملامح المميزة لكل منظور، في الوقت الذى نشير فيه للجوانب التي يشتركان فيها مع أحد المنظورات الأخرى أو كليهما. وفى كل الأحوال نشدد على الصلات بين النظرية والمنهج. وفي الفصل الخامس، وجهنا الكثير من الاهتمام نحو الاختلافات النظرية والمنهجية والتشابهات بين المقاربات. إننا نعقد المقارنات بين المقاربات، نزن نقاط قوتها وضعفها، ونشير إلى الطرق التي يمكن بها أن يكمل بعضها البعض. وأخيرًا، نطرح بعض الأسئلة وثيقة الصلة بالمقاربات. كيف نعين حدود الخطاب؟ كيف يمكن البدء بتحليل الخطاب؟ كيف يمكننا أن ننجز بحثًا متعدد المنظورات يجمع مقاربات تحليلية مختلفة للخطاب ومقاربات تحليلية غير خطابية مختلفة؟ وكما نفعل في الفصول الأخرى، نقدم أمثلة توضيحية لطرق معالجة هذه الأسئلة في البحث الإمبريقي. ويقدم الفصل الأخير من الكتاب مناقشة حول طبيعة البحث النقدي داخل نموذج البنائية الاجتماعية. هنا، نناقش ونقيِّم نطاقًا من المحاولات التي تهدف إلى التعامل مع مشكلات إجراء البحث النقدي وفقًا للأسس التي تقوم عليها البنائية الاجتماعية،

والتركيز على مواقفها المختلفة في علاقتها بقضية النسبية ووضعية الحقيقة والمعرفة[٨] .

## من نظام اللغة إلى الخطاب

بالإضافة إلى المقدمات المنطقية البنائية الاجتماعية العامة، تلتقي كل المقاربات التحليلية للخطاب بالنسبة إلى وجهات نظرها حول اللغة والذات. ولكي نوفر قاعدة مشتركة للنقاشات في الفصول القادمة، سوف نقدم الآن وجهات النظر المشتركة للمقاربات متبوعة بالنقاط الرئيس للتباعد والاختلاف.

إن المقاربات التحليلية للخطاب تتخذ مطلب فلسفة اللسان البنيوية وما بعد البنيوية منطلقًا لها، حيث يكون مدخلنا للواقع من خلال اللغة على الدوام. فمن خلال اللغة نخلق تمثيلات الواقع التي لا تكون أبدًا مجرد انعكاسات لواقع موجود سلفًا بقدر ما تسهم في بناء الواقع. ولا يعني هذا عدم وجود الواقع نفسه، فالمعاني والتمثيلات كائنة. كما أن الموضوعات الفيزيقية توجد أيضًا، ولكنها تكتسب معنى فقط عبر الخطاب.

دعنا نتخذ كمثال فيضانًا يرتبط بنهر يفيض على شاطئيه. إن ارتفاع منسوب المياه الذي تسبب في الفيضان حدثٌ يقع مستقلاً عن أفكار الناس وكلامهم. إن الجميع يغرق إذا ما تواجدوا في المكان الخطأ، بغض النظر عما يفكرون فيه أو يقولوه. إن ارتفاع منسوب المياه حقيقة مادية. ولكن ما أن يعزو الناس معنى له، حتى لا يَعُد خارج الخطاب. إن معظم الناس سوف يضعونه تحت مقولة "الظواهر الطبيعية"، ولكنهم لن يصفوه بالضرورة بالطريقة نفسها . سوف يلجأ البعض إلى خطاب الأرصاد الجوية، وينسبون ارتفاع منسوب المياه إلى انهمار غزير غير معتاد. وسوف يعلله آخرون على أساس ظاهرة النينو El Nino[٩] أو ينظرون إليه بوصفه أحد النتائج العالمية الكثيرة لظاهرة "الاحتباس الحراري". ومع ذلك سوف يفسره البعض بوصفه محصلة "سوء الإدارة السياسية" مثل فشل الحكومة القومية في الإقدام على بناء السدود وتوفير المال اللازم لتمويل ذلك. وأخيرًا، سوف يراه البعض تجليًا لإرادة الله، ويردونه لغضبه من حياة الخطيئه التي يحياها البشر أو يرونه علامة على قرب نهاية العالم. إن ارتفاع منسوب المياه، بوصفه حدثًا يقع في نقطة محددة من الزمان، يمكن إذن أن يتخذ معنى وفقًا لمنظورات مختلفة عديدة أو خطابات متعددة كثيرة (يمكن أيضًا أن تأتلف بطرق مختلفة). كما أن كل خطاب من هذه الخطابات المختلفة يشير إلى مسار مختلف للحدث كلما كان ذلك ممكنًا ومناسبًا مثل بناء السدود، تكتل المعارضة السياسية تجاه السياسات المتعلقة بالبيئة العالمية أو الحكومة القومية، أو الإشارة لقرب نهاية العالم. إذن، فإن عزو المعنى في الخطابات يعمل على تشكيل وتغيير العالم.

اللغة إذن ليست مجرد قناة لتوصيل المعلومات المتعلقة بالأحوال الذهنية الكامنة وأنماط السلوك أو الحقائق المتعلقة بالعالم. إن اللغة، خلافًا لذلك، "ماكينة" لتوليد، ومن ثم لتشكيل العالم الاجتماعي. ويمتد هذا أيضًا لتشكيل الهويات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية. إنها تعني أن التغييرات في الخطاب وسيلة لتغيير العالم. إن الصراعات على المستوى الخطابي تشارك في تغييرالواقع الاجتماعي وإعادة إنتاجه.

إن فهم اللغة، بوصفها نظامًا لا يقرره الواقع الذي تشير إليه، ينبثق من اللسانيات البنيوية التي جاءت في أعقاب الأفكار الرائدة لفردنانند دى سوسير بالقرب من بداية هذا القرن. إن سوسير يجادل أن العلامات تتألف من فكرتين، الشكل (الدال) والمحتوى (المدلول)، وأن العلاقة بين الاثنين اعتباطية (Saussure 1960)، وأن المعنى الذي نضفيه على الكلمات ليس محايثًا لها وإنما

هو ناتج الأعراف الاجتماعية التي نربط بواسطتها معان معينة بأصوات محددة. إن الصوت أو الصورة المكتوبة، "كلب"، على سبيل المثال، ليس لها علاقة طبيعية بصورة الكلب التي تظهر في عقولنا عندما نسمع الكلمة. وكوننا نفهم ما يعنيه الآخرون عندما ينطقون كلمة "كلب" يعود إلى العرف الاجتماعي الذي علمنا أن كلمة "كلب" تشير إلى الحيوان ذي الأرجل الأربع الذي ينبح. وما يعنيه سوسير هو أن معنى العلامات المفردة يحدده علاقتها بغيرها من العلامات: إن العلامة تكتسب قيمتها المحددة من كونها مختلفة عن علامات أخرى. إن كلمة "كلب dog" تختلف عن كلمات "قطة cat" و"فأر mouse" و"يحفر dig" و"نقطة dot". كلمة "كلب" إذن جزء من شبكة أو بنية من كلمات أخرى تختلف عنها. إن كلمة "كلب" تكتسب معناها تحديدًا نتيجة اختلافها عن أي شيء غيرها.

لقد رأى سوسير هذه البنية بوصفها مؤسسة اجتماعية ومن ثم عرضة للتغيير بفعل الزمن. وهذا يتضمن أن العلاقة بين اللغة والواقع اعتباطيةٌ أيضًا، وهي مسألة تطورت في نظرية البنيوية وما بعد البنيوية. إن العالم لا يملي بنفسه الكلمات التي ينبغي أن يوصف بها. إن العلامة "كلب"، مثلاً، ليست النتيجة الطبيعية لظاهرة فيزيقية. إن شكل العلامة يختلف باختلاف اللغات، كما يتغيير محتوى العلامة أيضًا عند استخدامها في مواقف جديدة (عندما نخاطب شخصًا على سبيل المثال "يا لك من كلب").

ويرى سوسير أن بنية العلامات هي موضوع اللسانيات. ويميز بين مستويين من مستويات اللغة: اللسان langue والكلام parole. "اللسان" هو بنية اللغة، شبكة العلامات التي تمنح المعنى لبعضها البعض، وهي ثابتة ولا تخضع للتغيير. و"الكلام"، على الجانب الآخر، هو الاستعمال الموقعي للغة، العلامات المستعملة بالفعل بواسطة الأفراد في مواقف محددة. و"الكلام" ينبغي أن يعتمد دائمًا على "اللسان"، لأن بنية اللغة هي التي تجعل عبارات محددة ممكنة. ولكن "الكلام" تبعًا للتقليد السوسيري غالبًا ما ينظر إليه بوصفه اعتباطيًا ومن ثم تفسده أخطاء البشر وأنماط سلوكهم بحيث لا يصلح لأن يكون موضوعًا للبحث العلمي. ومن ثم، أصبحت البنية الثابتة الكامنة، أو اللسان، هو الموضوع الرئيس للسانيات.

لقد اتخذت ما بعد البنيوية من نظرية البنيوية منطلقًا لها ولكنها قامت بتعديلها من نواح مهمة. لقد أخذت ما بعد البنيوية من البنيوية فكرة أن العلامات لا تستمد معانيها من خلال علاقاتها بالواقع وإنما من خلال العلاقات الداخلية داخل شبكة العلامات، ولكنها ترفض نظرة البنيوية للغة بوصفها بنية مستقرة، وغير قابلة للتغيير وكلية، وترفع التمييز القاطع بين "اللسان" و"الكلام".

ننتقل أولاً، لنقد ما بعد البنيوية للبنية المستقرة التي لا تخضع للتغيير للغة. وكما ذكرنا من قبل، تكتسب العلامات معناها في نظرية سوسير البنيوية عبر اختلافها عن علامات أخرى. في التقليد السوسيري، يمكن اعتبار بنية اللغة شبكة منتهية تحتل كل علامة فيها مكانها بوصفها إحدى العقد في الشبكة. وعندما تتسع الشبكة، تكون العقدة ثابتة في مكانها بفضل مسافتها عن بقية العقد في الشبكة، مثلما تتحدد العلامة عبر المسافة التي تفصلها عن باقي العلامات. إن قدرًا كبيرًا من نظرية البنيوية يرتكز على فرضية أن العلامات محكومة بعلاقاتها الخاصة ببعضها البعض. إن لكل علامة مكانها الخاص في الشبكة ويكون معناها ثابتًا. لقد وجه البنيويون وما بعد البنيويين فيما بعد النقد لهذا التصور حول اللغة؛ إنهم لا يعتقدون أن للعلامات مثل هذه المواقع الثابتة على الطريقة المستوحاة من شبكة الصيد. إن العلامات في نظرية ما بعد البنيوية، لا تزال تكتسب معناها عبر اختلافها عن

علامات أخرى، فإن أن تلك العلامات التي تختلف عنها يمكن أن تتغيير تبعًا للسياق الذي تستعمل فيه انظر(Laclau 1993:433)، على سبيل المثال، يمكن لكلمة "عمل"، في بعض المواقف، أن تكون عكس كلمة "راحة" أو وقت الفراغ، بينما يكون عكسها في سياقات أخرى كلمة "خمول" أو "استرخاء" كما في عبارة "الاسترخاء في الحديقة". ولا يعني هذا أن الكلمات مفتوحة على كل المعاني - سوف يجعل هذا اللغة والتواصل مستحيلاً - وإنما يعني عدم إمكانية تثبيت الكلمات في معنى/ معان محددة. إن استعارة شبكة الصيد لم تعد مناسبة حيث لم يعد بالإمكان على نحو نهائي تحديد أين ينبغي للعلامات أن توضع في علاقتها بغيرها. وبدلاً من استعارة "الشبكة"، نفضل اتخاذ "الإنترنت" أو شبكة التواصل نموذجًا، حيث تتصل كل الروابط ببعضها البعض، سوى أن الروابط يمكن محوها، وتبرز على الدوام روابطُ جديدة تبدل البنية.

إن البنى موجودة بالفعل، ولكنها دائمًا في حالة مؤقتة وغير متماسكة بالضرورة. ويزود هذا الفهمُ ما بعد البنيوية بأداة لحل واحدة من المشكلات التقليدية للبنيوية، ألا وهي مشكلة التغيير. إن من المستحيل، إزاء تركيز البنيوية على بنية كامنة وثابتة، فهم التغيير،لأنه من أين يأتي التغيير؟ إن البنية في ما بعد البنيوية متغييرة ويمكن لمعاني العلامات أن يتحول بالنسبة لبعضها البعض.

ولكن ما الذي يتسبب في تغيير معانى العلامات؟. هذا يقربنا من نقد ما بعد البنيوية الرئيس الثاني للبنيوية التقليدية المرتبط بتمييز الأخيرة القاطع بين "اللسان" و"الكلام". وكما ذكرنا، لا يمكن للكلام أن يكون أحد موضوعات دراسة البنيوية لأن استخدام اللغة المرتبط بمواقف محددة يعتبر موضوعًا اعتباطيًا إلى الحد الذي لا يمكنه قول أي شيء حول البنية، أو اللسان. وفي مقابل هذا، تؤمن ما بعد البنيوية أن البنية تُخلق، ويعاد إنتاجها، ويجرى تغييرها في الاستعمال الملموس للغة. إن البشر، في أفعال الكلام المحددة (وفي الكتابة) يستندون إلى البنية - وإلا لن يكون الكلام ذا معنى- ولكنهم قد يتحدّون البنية من خلال تقديم أفكار بديلة لكيفية تثبيت معنى العلامات.

إن مقاربات تحليل الخطاب لا تسهم كلها صراحة في ما بعد البنيوية، ولكنها يمكن أن تتفق جميعًا حول النقاط الرئيسة التالية:

- اللغة ليست انعكاسًا لواقع سابق الوجود.
- اللغة مبنينة في أنماط أو خطابات-لا يوجد مجرد نظام عام واحد للمعنى كما في بنيوية سوسير وإنما مجموعة من النظم أو الخطابات تتغييرعن طريقها المعاني من خطاب لخطاب.
- يتم الاحتفاظ بهذه الأنماط الخطابية وتتحول في الممارسات الخطابية.
- إن الاحتفاظ بهذه الأنماط وتحويلها ينبغي من ثم استكشافه من خلال تحليل السياقات المحددة التي تمارس فيها اللغة فعلها.

## أركيولوجيا وجينالوجيا فوكو

لعب ميشيل فوكو دورًا مركزيًا في تطور تحليل الخطاب عبر العمل النظري والبحث التجريبي على حد سواء. لقد أصبح فوكو شخصية يُقتبس منها، ويُعلق عليها، وتُعدَّل ويُوجَّه إليها النقد. وسوف نستعرض فوكو، نرسم مناطق إسهاماته في تحليل الخطاب ليس فقط لكى نرقى إلى القواعد الضمنية للُعبة، وإنما أيضًا لأن كل مقارباتنا تمتلك جذورًا في أفكار فوكو، في الوقت الذى نستبعد فيه بعض أجزاء من نظريته.

تقليديًا، ينقسم عمل فوكو إلى طور"أركيولوجي" مبكر وطور "جينالوجي" متأخر، على الرغم من تداخل الطورين من خلال استمرار فوكو في استخدام أدوات من أركيولوجياه في أعماله المتأخرة. إن نظريته في الخطاب تشكل جزءًا من

أركيولوجياه. وما يهتم به في دراسته الأركيولوجية هو القواعد التي تحدد العبارات المقبولة بوصفها ذات معنى وحقيقية في حقبة تاريخية محددة. وهو يُعَرِّف الخطاب كالتالي:

> سوف نطلق كلمة "خطاب" discourse على مجموعة من العبارات بقدر انتمائها التكوين الخطابي نفسه. ويتألف [...الخطاب] من عدد محدود من العبارات التي يمكن أن نعين لها مجموعة من شروط الوجود. والخطاب بهذا المعنى ليس شكلاً مثاليًا ومطلقًا... إنه تاريخي من البداية إلى النهاية - نبذةٌ من التاريخ - ... تشكل حدودَها، أقسامها، تحولاتها، ونماذجها الخاصة المحددة المتعلقة بزمنيتها (Foucault 1972, 117)

إن فوكو يتقيد بمقدمته البنائية الاجتماعية العامة بأن اللغة ليست مجرد انعكاس للواقع. إن الحقيقة بناء خطابي وتحدد كلُ نظم المعرفة المختلفة ماهو حقيقي وما هو زائف. وهدف فوكو هو فحص بنية النظم المختلفة للمعرفة - أي، قواعد ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله وقواعد مايمكن اعتباره حقيقي وما يمكن اعتباره زائفًا. والمنطلق هو أنه على الرغم من امتلاكنا، من ناحية المبدأ، عددًا لا نهائيًا من طرق صياغة العبارات، فإن العبارات التي يتم إنتاجها داخل مجال محدد متشابهة ومتكررة نوعًا ما، وهناك عدد لا حصر له من العبارات التي لم يُنطق بها قط، ولا يمكن قبولها بوصفها ذات معنى. إن القواعد التاريخية للخطاب الخاص تحدد ما يمكن قوله.

إن أغلب المقاربات التحليلية المعاصرة للخطاب تتبع تصور فوكو للخطابات بوصفها مجموعات تحكمها قواعد ثابتة نسبيًا من العبارات التي تفرض حدودًا على ما يمنح المعنى، وتُؤَسِّس على أفكاره حول كون الحقيقة شيئًا، يتم خلقه خطابيًا-إلى حد كبير على الأقل. وعلى الرغم من ذلك ، فإنها جميعًا تنصرف عن نزعة فوكو لتحديد نظام واحد فقط للمعرفة في كل حقبة تاريخية، وبدلاً من ذلك، تشتغل على صورة أكثر صراعية توجد فيها خطابات مختلفة جنبًا إلى جنب، أو تغالب لإقرار حقها في تحديد الحقيقة.

وفي عمله الجينالوجي، طَوَّر فوكو نظريةً حول السلطة/ المعرفة. وعوضًا عن تناول العوامل agents والبنى بوصفها مقولات أولية، يسلط فوكو الضوء على السلطة. والسلطة، مثلها مثل الخطاب، لا تنتمي لعوامل محددة مثل الأفراد أو الدولة أو مجموعات ذات اهتمامات خاصة؛ إن السلطة تنتشر بالأحرى عبر ممارسات اجتماعية مختلفة. ولا ينبغي فهمها بوصفها قمعية على سبيل الحصر وإنما بوصفها منتجة. إن السلطة تشكل الخطاب، والمعرفة، والأجساد وأشكال الذاتية:

> ما يجعل السلطة تؤدى عملها بشكل جيد، الذي يجعلها مقبولة، هو ببساطة حقيقة أنها لا تلقي بثقلها علينا فقط بوصفها قوة تقول لا، ولكن كونها تذهب إلى ما وراء الأشياء وتنتجها، إنها تغري بالمتعة، تشكل المعرفة، تنتج الخطاب. إنها بحاجة إلى أن ينظر إليها بوصفها شبكة تمارس عملها في كل الجسد الاجتماعي، أكثر كثيراً من كونها حالة سلبية وظيفتها القمع.

السلطة إذن تقدم شروط الإمكان للاجتماعي. إن عالمنا الاجتماعي يتم إنتاجه في السلطة، وفيها يتم عزل الأشياء عن بعضها البعض فتكتسب من ثم سماتها الفردية وعلاقاتها ببعضها البعض. لقد خلقت "الجريمة"، على سبيل المثال، تدريجيًا بوصفها مجالاً يمتلك مؤسساته الخاصة به (السجون، على سبيل المثال)، وذوات بعينهم ("المجرمين" مثلاً) وممارسات محددة ("إعادة التنشئة الاجتماعية" مثلاً) . والسلطة وثيقة الصلة دائما بالمعرفة، إن السلطة والمعرفة يقتضي كل منهما الآخر، على سبيل المثال، من الصعب تخيل نظام السجون الحديث بمعزل عن علم الجريمة.

إن السلطة مسئولة على حد سواء عن خلق عالمنا الاجتماعي وعن طرقنا الخاصة التي يتشكل بها العالم والتي يمكن الحديث بواسطتها عنه، وتستبعد طرقًا بديلة للوجود والكلام. السلطة من ثم قوة منتجة ومقيِّدة في آن معًا. لقد التزمت نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف بمفهوم فوكو عن السلطة وعلم النفس الخطابي، بينما يظل التحليل النقدي للخطاب أكثر ترددًا تجاهه. وسوف نناقش موقف التحليل النقدي للخطاب في الفصل الثالث.

وفيما يتعلق بالمعرفة، كان من نتيجة اقتران السلطة بالمعرفة عند فوكو أن ارتبطت السلطة ارتباطًا وثيقًا بالخطاب. إن الخطابات تسهم على نحو مركزي في انتاج الذوات التي نكونها، والموضوعات التي يمكن أن نعرف شيئا عنها (بما في ذلك أنفسنا بوصفنا ذواتًا). وعلى الرغم من كل المقاربات، فإن التمسك بوجهة النظر هذه يؤدي إلى سؤال البحث التالي: كيف يتشكل العالم الاجتماعي، بما في ذلك ذواته وموضوعاته، في الخطابات؟

إن لمفهوم فوكو عن السلطة / المعرفة نتائجه أيضًا بالنسبة لتصوره عن الحقيقة. إنه يفترض أن من غير الممكن الوصول إلى الحقيقة الكلية لأن من المستحيل الحديث من موقع خارج الخطاب؛ لا مفر من التمثيل. إن "آثار الحقيقة" يتم خلقها داخل الخطابات. و"الحقيقة" في الطور الأركيولوجي لفوكو، تُفهم بوصفها نظامًا للإجراءات لإنتاج، وضبط ونشر العبارات. إنه يقيم رابطا في طوره الجينالوجي بين الحقيقة والسلطة، مجادلاً بأن "الحقيقة" كامنة في أنظمة السلطة، ويتم إنتاجها بواسطتها. وحيث يستحيل بلوغ الحقيقة، فمن غير المجدي أن نسأل عما إذا كان شيء ما حقيقي أم زائف. وعوضًا عن ذلك، يتعين أن يتركز اهتمامنا على الكيفية التي تُخلق بها آثار الحقيقة في الخطابات. إن ما يتعين تحليله هو السيرورات الخطابية التي تُبنى من خلالها الخطابات بأساليب تعطي الانطباع بأنها تمثل صورًا حقيقية أو زائفة للواقع.

## الذات

يرجع الفضل لفوكو أيضًا في تقديم نقطة البدء الخاصة بفهم تحليل الخطاب للذات. ووجهة نظره، كما بيَّنا بالفعل، هي أن الذوات تُخلق في الخطابات. إنه يجادل بأن "الخطاب ليس التجلي المتطور المهيب لذات مفكرة، عارفة، ناطقة (Foucault 1972:55) أو كما عبر ستاينر كيفيل Steinar Kavale عن الوضع، "لم تعد الذات تستعمل اللغة للتعبير عن نفسها؛ وإنما اللغة هي التي تتحدث بالأحرى من خلال الشخص. إن ذات الفرد يصبح وسيطًا للثقافة ولغتها" (Kavale 1992:36) .

ويختلف هذا تمامًا عن الفهم الغربي القياسي للذات بوصفها كينونة مستقلة ذاتيا وتتمتع بالسيادة. والذات تبعًا لفوكو لا مركزية. وهنا، يبدو فوكو متأثرًا بأستاذه ألتوسير.

إن مقاربة ألتوسير الماركسية البنيوية تربط الذات على نحو وثيق بالأيديولوجيا: يصبح الفرد ذاتًا أيديولوجية من خلال سيرورة الاستجواب interpellation التي تتعامل مع الفرد بوصفه ذاتًا. أولاً، سوف نجمل فهم ألتوسير للأيديولوجيا ونتبع ذلك بفهمه للاستجواب. إن ألتوسير يعرِّف الأيديولوجيا بوصفها نظامًا من التمثيلات التي تخفي علاقاتنا الحقيقية ببعضنا البعض في المجتمع من خلال بناء علاقات متخيلة بين البشر وبينهم وبين التكوين الاجتماعي (Althusser 1971). ومن ثم فالأيديولوجيا إدراك مشوه للعلاقات الاجتماعية الحقيقية. وتبعًا لألتوسير، تتحكم الأيديولوجيا في كل الجوانب الاجتماعية، وتمارس عملها عبر "جهاز الدولة القمعي" (الشرطة على سبيل المثال) و"جهاز الدولة الأيديولوجي" (وسائل الإعلام الجماهيرية مثلاً) .

ويشير الاستجواب للسيرورة التي تبنى من خلالها اللغةُ موقعًا اجتماعيًا للفرد ومن ثم تجعله ذاتًا أيديولوجية:

تمارس الأيديولوجيا عملها أو تؤدي وظيفتها على نحو "يعبىء" الذوات بين الأفراد (إنها تعبئهم جميعًا)، أو "تحول" الأفراد إلى ذوات (إنها تعبئهم جميعًا) بفضل العملية الدقيقة نفسها التي أطلقت عليها الاستجواب أو المناداة hailing والتي يمكن تخيلها وفقا للمناداة اليومية الاعتيادية للشرطي (أو غيره): "مين هناك!" وبافتراض أن المشهد النظري الذي تخيلْته يحدث في الشارع، فإن الفرد المنادى سوف يستدير... إنه يصبح ذاتًا.(Althusser 1971:174)

دعنا نأخذ كمثال مادة إعلامية عامة حول الصحة في الحداثة المتأخرة، تستجوب القراء بوصفهم مستهلكين مسئولين مسئولية شخصية عن العناية بأبدانهم من خلال الاختيار الصحيح لأسلوب الحياة. إننا عبر قبولنا بدور المخاطَب بالنسبة للنص، ننضم إلى وضع الذات الذى تم خلقه بواسطة الاستجواب. وعبرهذا التصرف، نعيد إنتاج أيديولوجيا النزعة الاستهلاكية ووضعنا بوصفنا ذواتًا في ثقافة استهلاكية. ولكن تبنينا لوضع الذات في ثقافة استهلاكية، يعنى قبولنا أن بعض المشكلات تصاغ بوصفها مشكلات شخصية يتحمل الفرد مسئولية حلها، بدلاً من كونها مشكلات تتطلب حلولاً جماعية.

إن ألتوسير يفترض أننا نقبل دائمًا أوضاع الذات المخصصة لنا ونصبح عن طريقها ذواتًا للأيديولوجيا؛ لا مجال للمقاومة:

تبين التجربة أن الاتصالات العملية عن بعد للمناداة نادرًا ما تخطئ رجلها أبدًا: سواء كان النداء لفظيًا أو صافرة، يدرك الشخص المنادى دائمًا أنه المقصود بالنداء. (Althusser 1971:174)

## رفض الحتمية

كان لنظرية ألتوسير تأثير كبير على المقاربات الخاصة بالدراسات الثقافية المتعلقة بدراسات التواصل في حقبة السبعينيات. لقد ركز البحث على النصوص (ولا سيما نصوص وسائل الإعلام الجماهيرية)، وليس على إنتاج النص أو تلقيه طالما أن الباحثين تعاملوا مع الاشتغالات والآثار الأيديولوجية للنصوص بوصفها أمرًا مسلمًا به. لقد تم تناول المعاني كما لو أنها ليست كامنة بلا التباس في النصوص وتُفك شفراتها على نحو سلبي. لقد تأسست الدراسات الثقافية - التي تأثرت كثيرًا بألتوسير - إلى حد كبير على فكرة أن أيديولوجيا وحيدة (الرأسمالية) كانت مهيمنة في المجتمع، دون أن تسمح بمجال حقيقي للمقاومة الفعالة (أطروحة "الأيديولوجيا المهيمنة").

ولكن منذ نهاية حقبة السبعينيات، تعرض منظور ألتوسير للنقد بطرق عديدة. أولاً، تم طرح القضية التي تتعلق بإمكانات مقاومة الرسائل الأيديولوجية التي تُقَدَّم للذات - قضية حرية الاختيار أو الفعل بمعزل عن الأنظمة الاجتماعية أو أية مؤثرات خارجية. لقد أشارت مجموعة الميديا في "مركز الدراسات الثقافية المعاصرة " في برنامجهم، التي يشرف عليها ستيوارت هول، بهذا الصدد لتعقد تلقى الميديا (Hall et al 1980). إن المتلقين، بالنسبة لنظرية "التشفير/ فك الشفرة" الخاصة بهول، تمكنوا من تأويل أو "فك شفرة" الرسائل عبر شفرات غير الشفرة التي كانت "مشفرة" في النص (Hall 1980). لقد تأسست النظرية، من بين أشياء أخرى، على نظرية السيادة عند جرامشي، التي تنسب درجة من حرية الفعل والاختيار لكل المجموعات الاجتماعية في إنتاج ومداولة المعنى (Gramsci 1991). وهناك إجماع الآن في الدراسات الاقتصادية، والبحث المتعلق بالتواصل وتحليل الخطاب، أن أطروحة الأيديولوجيا المهيمنة تستخف بقدرة البشر على

مقاومة الأيديولوجيات. ويمكن أن تميل بعض المساهمات في الاتصالات والدراسات الثقافية للمغالاة في تقدير قدرة البشر على مقاومة رسائل وسائل الإعلام (أنظر، على سبيل المثال، Morley 1992 لنقد لهذا الاتجاه)، ولكن تحليل الخطاب يأخذ في اعتباره عادة دور الملامح النصية في فرض الحدود على الكيفية التي يمكن بها تأويل النص بواسطة من يتلقونه.

ثانيًا، ترفض كل مقاربات تحليل الخطاب المقدَّمة في كتابنا فهم الاجتماعي بوصفه محكومًا بأيديولوجيا شمولية واحدة. ومثلما استُبدلت وجهة نظر فوكو التي تكشف عن وحدة متراصة وتناغم كلى حول نظم المعرفة بنموذج أكثر تعددية تتصارع فيه الكثير من الخطابات، فإنها تستبعد نظرية ألتوسير بأن أيديولوجيا واحدة لا غير تحكم كل الخطابات. ونستنتج من هذا أن الذوات لا تصبح مستجوبة في وضع واحد فقط للذات: إن خطابات مختلفة تمنح الذات مواقع مختلفة وربما متناقضة تتحدث منها.

لقد طورت المقاربات المختلفة مفاهيم مختلفة حول الذات، وهو ما سوف نناقشه في الفصول التالية. ولكن يمكن القول بصفة عامة أن كل المقاربات ترى أن الذات يتم خلقها في الخطابات - ومن ثم فهى لا مركزية - وأن تشكيل الذوات مَرْكزٌ أساس للتحليل الإمبريقي. ومع ذلك، تختلف المقاربات فيما يتعلق بدرجة التشديد الممنوحة لـ"حرية الفعل" بالنسبة للذات داخل الخطاب. إنها تختلف فيما يتعلق بموقعها في السجال حول العلاقة بين البنية والفاعل agent. إن نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف تتبع إلى حد كبير فوكو من حيث نظرتها إلى الفرد بوصفه يتحدد بفعل البني، بينما يتفق التحليل النقدي للخطاب وعلم نفس الخطاب إلى حد كبير مع شعار رولان بارت أن البشر "أسياد وعبيد اللغة في آن" (Barthes 1982). ومن ثم تشدد المقاربتان الأخيرتان على أن البشر يتخذون الخطابات مصادر يصوغون على أساسها مجموعات جديدة من الكلمات جملاً لم ينطق بها أحد من قبل. في الحديث، ينتقي مستعملو اللغة عناصر من خطابات مختلفة مستمدة من التواصل الجماهيرى والتواصل بين الأشخاص. ويمكن لهذا أن يسفر عن خطابات هجينة جديدة. ومن خلال إنتاج خطابات جديدة بهذه الطريقة، يقوم البشر بدورعوامل التغيير الخطابي والثقافي. وعلى حد قول محلل الخطاب النقدي فيركليف، "إن الأفعال المبدعة الفردية تؤسِّس تراكميًا نظم الخطاب" (١٧٢:١٩٨٩). ومع ذلك، يُنْظر إلى الخطابات، حتى في المقاربات التي تحتل فيها حرية الذات في الفعل والاختيار ودوره في التغيير الاجتماعي موقع الصدارة، بوصفها أطرًا تقيد مجال فعل الذات وإمكانات الابتكار. إن كلاً من التحليل النقدى للخطاب وعلم نفس الخطاب يقدم أساسا نظريا وطرقا محددة لتحليل الممارسات الخطابية الدينامية التي يعمل من خلالها مستعملو اللغة بوصفهم منتوجات ومنتجين خطابيين في عملية إعادة إنتاج وتحويل الخطابات ومن ثم في عملية التغيير الاجتماعي والثقافي.

والمسألة الثالثة والأخيرة في نظرية ألتوسير هي مفهوم الأيديولوجيا نفسه المثير للجدل. إن معظم مفاهيم الأيديولوجيا، بما في ذلك مفهوم ألتوسير نفسه، يتضمن أن بلوغ الحقيقة المطلقة سهل المنال. إن الأيديولوجيا تشوه العلاقات الاجتماعية الحقيقية، وإذا حررنا أنفسنا من الأيديولوجيا، سوف نتمكن من التعرف عليها وبلوغ الحقيقة، وهو فهم، كما شاهدنا، يرفضه فوكو جملة وتفصيلاً. وطبقا لفوكو، فإن الحقيقة، والذوات، والعلاقات بين الذوات يتم خلقها في الخطاب، ولا توجد أى إمكانية لتجاوز الخطاب نحو "حقيقة "أكثر صدقا". ومن هنا لا حاجة لفوكو لمفهوم للأيديولوجيا. لقد تبنت نظرية لوكلاو وميف هذا الموقف، ومفهومها حول الأيديولوجيا فارغ من الناحية العملية. وفي

المقابل، لا يرفض التحليل النقدي للخطاب وعلم النفس الخطابي التقليد الماركسي تمامًا بالنسبة لهذه القضية: إن كلا المقاربتين تهتم بالآثار الأيديولوجية للممارسات الخطابية. ففي الوقت الذي تتمسكان فيه بوجهة نظر فوكو حول السلطة، وتتعاملان مع السلطة بوصفها مُنتجة عوضًا عن كونها محض إكراه، فإنهما تضفيان أهَمية على أنماط الهيمنة، التي تخضع بمقتضاها مجموعةٌ اجتماعية لمجموعة أخرى. ويتم أيضًا الاحتفاظ بفكرة أن بإمكان المرء أن يميز بين الخطابات الأيديولوجية والخطابات التي ليست كذلك - على الأقل في التحليل النقدي للخطاب عند فيركليف - ومن ثم نحتفظ بأمل اكتشاف مخرج من الأيديولوجيا، وهو أمل يمكن أن يجده كل من لوكلاو وميف ساذجًا.

## الاختلافات بين المقاربات

إن الاختلاف في الطريقة التي يتم بها تصور الأيديولوجيا مجرد أحد الاختلافات بين المقاربات الثلاث. وفي القسم التالي، سوف نسلط الضوء على الاختلافات بين هذه المقاربات أولاً، فيما يتصل بدور الخطاب في بناء العالم، وثانيًا، فيما يتعلق ببؤرة التحليل. وفي كلتا الحالتين، تكون الاختلافات مسائل درجة، وسوف نضع المقاربات في علاقتها ببعضها البعض في متصلين سوف نشير إليهما عبر ما تبقى من هذا الكتاب.

## دور الخطاب في تشكيل العالم

على الرغم من المقاربات الثلاث، فإن قيام الخطاب بوظيفته - الممارسة الخطابية - ممارسةٌ اجتماعية تشكل العالم الاجتماعي. إن مفهوم "الممارسة الاجتماعية" ينظر إلى الأفعال من منظور ثنائي: إن الأفعال، واقعية، وفردية ومقيدَّة سياقيًا، ولكنها أيضًا، على الجانب الآخر، ممأسسة وكامنة إجتماعيًا، وهي تميل بناء على ذلك نحو أنماط الانتظام. إن التحليل النقدي للخطاب عند فيركليف يحتفظ بمفهوم الخطاب للنص، والكلام، وبقية الأنظمة السيميولوجية (مثلا، الإيماءات والموضة) ويحتفظ به متميزًا عن أبعاد أخرى للممارسة الاجتماعية. إن الممارسة الخطابية ينظر إليها بوصفها بعدًا واحدًا أو لحظة واحدة لكل ممارسة اجتماعية في علاقة ديالكتيكية مع اللحظات الأخرى للممارسة الاجتماعية. ويعني هذا أن بعض نواحي العالم الاجتماعي تؤدي دورها تبعًا لمنطق مختلف عن الخطابات ويتعين دراستها بأدوات غير تلك التي تتعلق بتحليل الخطاب. على سبيل المثال، يمكن أن يكون هناك منطق اقتصادي مؤثر أو مأسسة لأشكال خاصة من الفعل الاجتماعي. إن الممارسة الطبية تعيد إنتاج أو تغيير أبعاد أخرى من الممارسة الاجتماعية تماما مثلما تشكل أبعادٌ أخرى البعد الخطابي. إن البعد الخطابي والأبعاد الأخرى للممارسة الاجتماعية يشكلان معًا عالمنا.

ويمكن تجسيد هذا الاختلاف بوضع المقاربات في مُتَصل continuum. لقد وضعنا بين أقواس بعض المواضع التي نشير إليها في الكتاب.على الجانب الأيسر، نشاهد الخطاب بوصفه مكونًا أساسيًا للاجتماعي، وعلى الجانب الأيمن، تُشاهد الخطابات مجرد انعكاسات لميكانزمات اجتماعية أخرى.

إن رسمًا تخطيطيًا مثل هذا يتعين مقاربته بحرص حيث أن تعقد النظريات الفعلية لابد أن يكون مختزلاً عندما توضع على خط واحد. ويتضح هذا على سبيل المثال في حالة تحديد موضع علم النفس الخطابي. لقد وضعنا علم النفس الخطابي على اليسار إلى حد ما في المتصل، ولكن من الصعب في حقيقة الأمر تعيين موقعه، لأن ذلك يتطلب أن يكون الخطاب تأسيسيًا تمامًا وأن يكون كامنًا في الممارسات التاريخية والاجتماعية، التي لا تكون خطابية على الوجه الأكمل.

والمقاربات على أقصى يمين المتصل ليست تحليلية الخطاب. فإذا ادعت إحداها، كما تفعل هذه المقاربات، أن الخطاب مجرد إعادة إنتاج آلية للممارسات الاجتماعية الأخرى - أى أن الخطاب يتحدد تمامًا بواسطة شئ آخر مثل الاقتصاد - إذن لا جدوى من إجراء تحليل الخطاب، وبدلاً من ذلك، يتعين استثمار الجهود في التحليل الاقتصادي، على سبيل المثال. لقد حكمنا من ثم على المواضع الماركسية المختلفة على الجانب الأيمن من المتصل تبعًا لمبدأ لا ينصفها تمامًا: فلا المادية التاريخية ولا الماركسيين الثقافيين مثل جرامشي وألتوسير اشتغلوا بـ "الخطاب" أو "تحليل الخطاب"، ومن ثم يكون إدراجهم مؤسسًا على تأويل واختزال لنظرياتهم في آن معًا. زد على ذلك، أن جرامشي وألتوسير يتركان نطاقًا واسعًا إلى حد ما لممارسات ابتكار المعنى يمكن تأويله كبعد خطابي. ولكن كليهما يرى الاقتصاد مُحَدِّدا في "المثال الأخير"، وهذا هو السبب في أنهما احتلا في نهاية المطاف أقصى الجانب الأيمن من المتصل.

ويمكن تمثيل هذه الاختلافات في متصل كالتالي:

الخطاب تأسيسي — علاقة ديالكتيكية — الخطاب مُؤَسَّس

⟷

التحليل النقدي للخطاب

نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف — علم النفس الخطابي

(فوكو) — (ألتوسير)

(جرامشي) (المادية التاريخية)

الشكل ١ دور الخطاب في تأسيس العالم

## البؤرة التحليلية

إن بعض المقاربات تركز على حقيقة أن الخطابات تنشأ وتتغير في الممارسات الخطابية اليومية ومن ثم تشدد على الحاجة لتحليلات إمبيريقية نظامية لكلام البشر ولغتهم المكتوبة في وسائل الإعلام الجماهيرية أو المقابلات البحثية. وتكون مقاربات أخرى أكثر اهتمامًا بالأنماط العامة الشاملة وتهدف إلى تحديد أكثر تجريدًا لموقع الخطابات المتداولة في المجتمع في لحظة محددة من الزمان أو داخل مجال اجتماعي بعينه.

يمكن تمثيل هذه الاختلافات، على متصل، كالتالي:

الخطاب اليومي — الخطاب المجرد

⟷

علم النفس الخطابي — التحليل النقدي للخطاب — نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف

(فوكو)

(شكل ٢ , ١ البؤرة التحليلية)

إن التركيز في هذا المتصل، يكون على الاختلافات في الدرجة وليس على الاختلافات الكيفية. وعلى الرغم من أن علم النفس الخطابي يركز على الممارسة اليومية للبشر، فإنه يقتضي ضمنًا على الدوام بنى مجتمعية أكبر يستفيد منها البشر أو يقوموا بتحويلها في الممارسة الخطابية. وعلى الرغم من أن نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف تهتم بشكل أكبر بالخطابات "غير الملموسة" الأكثر تجريدًا، فإن فكرة أن هذه الخطابات تنشأ ويُحتفظ بها وتتغير في عدد ضخم من الممارسات اليومية، توجد على نحو ضمني في النظرية.

ولكن مواضع المقاربات المختلفة على المتصل تعكس اختلافات في التشديد النظري: إن علم النفس الخطابي أكثر اهتماما بكثير بالاستعمال الفعال والخلاق للخطاب، بوصفه مصدرًا لإنجاز أفعال اجتماعية في سياقات محددة للتفاعل، من

نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف، التي تهتم بدلاً من ذلك بالكيفية التي تقيد بها الخطابات، على نحو أكثر عمومية، إمكانات الفعل عندنا.

## دور المحلل

إن الهدف من البحث، بالنسبة لمحلل الخطاب، ليس الوصول إلى ما وراء الخطاب لاكتشاف ما يعنيه البشر حقيقةً عندما يقولون هذا أو ذاك أو اكتشاف الواقع فيما وراء الخطاب. إن نقطة البدء هي أن الواقع لا يمكن بلوغه أبدًا خارج الخطابات، ومن ثم فالخطاب ذاته هو الذي أصبح موضوع التحليل. إن الاستخدام الأولى في البحث التحليلى للخطاب، ليس التعرف على أى التعبيرات عن العالم في مادة البحث صحيحة وأيها خطأ (على الرغم من إمكانية إجراء تقييم نقدى في مرحلة لاحقة من التحليل) . وعلى العكس، يتعين على المحلل الاشتغال على ما قيل أو كُتب بالفعل، واكتشاف أنماط في التعابير وعبرها والتعرف على النتائج الاجتماعية للتمثيلات الخطابية المختلفة للواقع.

عند الاشتغال على خطابات قريبة منا نألفها جيدًا، يكون من الصعب بصفة خاصة معاملتها بوصفها خطابات؛ أي، بوصفها نظمًا للمعنى مبنينة إجتماعيًا كان يمكن أن تكون شيئًا آخر خلاف ذلك. وحيث إن المحللين يكونون دائمًا جزءًا من الثقافة قيد الدراسة، فإنهم يشتركون في الكثير من أشكال الفهم المسلم بها والتي تتفق والحس السليم المعبر عنها في المادة. وتكمن الصعوبة في أن أشكال الفهم المتفقة مع الحس السليم هي تحديدًا التي تستوجب الفحص: إن التحليل يركز على كيفية قبول بعض العبارات بوصفها حقيقية أو "مُطبَّعة"، وأخرى بوصفها غير ذلك. وبالتالي، يكون من المفيد أن يحاول المرء الابتعاد عن مادته وتخيل نفسه كأنثروبولوجي يستكشف عالمًا أجنبيًا من المعنى لكي يكتشف ما له معنى هناك.

ولكن هذا الاقتراح بلَعب دور الأنثروبولوجي، يتعين النظر إليه فقط كمنطَلق مفيد عوضًا عن كونه استجابة كاملة لمشكلة دور الباحث. فإذا ارتكز مشروع البحث على منظور بنائي اجتماعي، فإن مشكلة دور الباحث سوف تتعمق وتحتاج لتناول انعكاسي. وإذا قبلنا أن "الواقع" يتم خلقه اجتماعيًا، وأن "الحقائق" آثار يتم إنتاجها خطابيًا، وأن الذوات بلا مركز، فماذا نفعل بـ "الحقيقة" التي ننتجها بوصفها ذواتًا - باحثين؟ إنها مشكلة متأصلة في كل مقاربات البنائية الاجتماعية.

من بين المقاربات التي نقدمها، تكون مشكلة كيف نتعامل مع احتمالية الحقيقة هي الأكثر وثاقة في نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف وعلم النفس الخطابي، وتحلها المقاربتان بطرق مختلفة. إن لوكلاو وميف يتجاهلان المشكلة بشكل كبير كون نظريتهما وتحليلهما يُقدَّمان كما لو كانا وصفين موضوعيين للعالم وميكانيزماته. وفي المقابل، يحاول علم النفس الخطابي أن يأخذ بعين الاعتبار دور المحلل عبر أشكال مختلفة من الانعكاسية (انظرالفصلين الرابع والسادس). ولا يبدو المأزق للوهلة الأولى ملحًا بشكل كبير فى الخطاب النقدي عند فيركليف بالمقارنة مع نظرية الخطاب عند لوكلاو وميف وعلم النفس الخطابي؛ لأنه يقيم تمييزًا بين الخطابات الأيديولوجية وغير الأيديولوجية: من ناحية المبدأ، يتعين على الباحث أن يمتلك القدرة على إنتاج خطابات غير أيديولوجية. ولكن المشكلة تعاود الظهور مع سؤال كيف نميز بين ما هو أيديولوجي وما هو ليس كذلك، وسؤال من الذي تحرر بشكل كاف من البناء الخطابي للعالم لكي يُقيم هذا التمييز.

من الناحية الفلسفية، تبدو المشكلة غير قابلة للحل إذا قبلنا الأطروحة ضد التأسيسية التي تشكل جزءًا من أساس البنائية الاجتماعية التي ترى أن من شروط أى لغة هو كونها مجرد تمثيل واحد

للعالم من بين تمثيلات أخرى كثيرة ممكنة. ويتخذ الباحث على الدوام موقعًا بالنسبة لحقل الدراسة، ويلعب الموقع دورًا في تحديد ما يمكن أن يراه وما يمكن أن يقدِّم كنتائج. وهناك دائمًا مواقع أخرى بالنسبة لأى واقع يمكن أن يبدو مختلفًا. ولا يعني هذا أن كل نتائج البحث جيدة بالتساوي. وفي الفصل الرابع، نناقش من منطلق بنائي اجتماعي كيف يمكن التحقق من نتائج البحث ومن استيفائها -قدر الإمكان - لشرط الشفافية بالنسبة للقارىء. إن التماسك النظري يقتضي عمومًا أن يدرس محللو الخطاب ويوضحوا موقفهم بالنسبة للخطابات الخاصة قيد البحث وأن يُقَيِّموا النتائج الممكنة لإسهامهم في الإنتاج الخطابي لعالمنا.

إن النسبية الكامنة في البنائية الاجتماعية لا تعني كذلك عدم قدرة المحلل على أن يكون نقديًا. إن كل مقارباتنا تعتبر نفسها نقدية، وسوف نناقش في الفصل السادس باستفاضة كيف يمكن ممارسة النقد الاجتماعي دون أن ندعي بلوغ الحقيقة المطلقة.

إن وضعنا باختصار هو أن الاستعمال الصارم للنظرية والمنهج هو الذي يضفي الشرعية بشكل علمي على المعرفة المُنتَجة. إن باستطاعتنا، من خلال رؤية العالم من منظور نظرية محددة، الابتعاد عن بعض أشكال الفهم المسلم بها وإخضاع مادتنا لأسئلة أخرى غير تلك التي يمكننا أن نطرحها من منظور يومي. ويمكن النظر إلى لفصول الثلاثة التالية بوصفها طرقًا مختلفة لتحقيق هذه المسافة. وفي الفصل السادس، سوف نضع مناقشات المعرفة العلمية، والانعكاسية، والنقد داخل سياق الحقل الأوسع للبنائية الاجتماعية.

## الهوامش

• هذه الدراسة ترجمة للفصل الأول من كتاب:
(Discourse Analysis as Theory and Method), S A G E Publications, London .Thousand Oaks New Delhi, First publishsed 2002, SAGE Publications Ltd.

١- ومع ذلك لا يغطي هذا الحقل كل استعمالات مصطلح "تحليل الخطاب". إن مصطلح "تحليل الخطاب" على سبيل المثال، يستعمل في اللسانيات ليشير إلى العلاقات بين الجمل والعبارات على السمتوى الجزئي (مثلًا، براون brown ويول Yule١٩٨٣). لقد استخدم مصطلح تحليل الخطاب أيضًا للإشارة لطرق استعمال البشر للمخططات الذهنية لفهم الحكايات (van Dijk and Kintch 1983)

٢- لبيان حول أشكال تحليل الخطاب عند فوكو، انظر،على سبيل المثال، (Howarth (2000) and Mills 1997).

٣- انظر(Kellner 1995) ودعوته لـ "دراسات ثقافية متعددة المنظورات". وانظر الفصل الخامس في هذا الكتاب لمناقشة وتوضيح تحليل الخطاب متعدد المنظورات.

٤- ما نطلق عليه "social constructionism" في هذا النص يُطلق عليه في الكثير من الروابط الأخرى "social constructivism" . ونحن نستعمل مصطلح "social constructionism" لتفادي الخلط بينه وبين نظرية بياجيه البنائية constructivist theory . (انظر Burr 1995:2 ).

# التداولية وتحليل الخطاب

مارغاريدا باسولز بويغ *

ترجمة: سناء عبد العزيز **

في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، سعت مجموعة من المنظرين إلى تجاوز حدود الجملة، وانكبوا على معنى الخطاب، أي تلك الوحدات المتتابعة غير المُقيدة من القول (الملفوظات)، وقد كان وراء هذا الاتجاه ظهور "نظرية التلفظ"، والقفزة التي أحرزتها، إذ وضعت أسس التمايز بين الجملة والافتراض ، وبين الافتراض والقول (الملفوظ).

وحقيقة الأمر، أن الفكرة المبدئية لهذا الاتجاه تتبلور في أنه بجانب الوحدات اللغوية المعروفة (الفونيمات، المورفيمات، المكونات النحوية والمفردات المعجمية) المنتمية إلى مختلف المستويات التي تميز لغة ما، يمكن افتراض وحدة أخرى جديدة للتحليل، تتجاوز مستوى الجملة: ألا وهي الخطاب. حيث يمكن فهم الخطاب على وجوه مختلفة، بوصفه وحدة لغوية مثل الوحدات الأخرى المذكورة أعلاه[١]، أو على مستوى التواصل المرتبط بالموضوع الذي أنتجه[٢]، أو نتيجةً لنشاط بشري يتصل اتصالا وثيقا بالأيديولوجيات الاجتماعية [٣].

وسرعان ما ظهر مبدأ عام، بدهي على وجه العموم، ولا يخضع لأي صياغة صارمة، وهو المعروف باسم مبدأ (الاتساق) أو الترابط المنطقي، ومُفاده أن أي خطاب هو تسلسل متسق من العبارات، وأن تأويل أي خطاب يعتمد على ذلك المستوى من الترابط.

وعلاوة على ذلك، تم افتراض بعض العناصر اللغوية بوصفها علامات على هذا الاتساق ، وتعمل كمؤشرات لتحقيق الترابط المنطقي للنص؛ وتضم تلك المؤشرات كل من: الضمائر، والأوصاف المحددة والتراكيب الإسمية البلاغية للخطاب؛ والروابط التداولية وأزمنة الأفعال.

أما على مستوى البنية ، فقد نوقشت البنية الكلية والبنية الجزئية ، فمثلا أشار (فان دييك) إلى دلالات الألفاظ وتركيب الجملة، اللذين يتضح المعنى من خلالهما. واستبعدت سلسلة من العلامات اللغوية، لا سيما من قبل مدرسة جنيف، والتي شاركت في بناء هذا الاتجاه.

فمن ناحية، كانت هناك مؤشرات الوظيفة الإنجازية: الأفعال الأدائية، الدلالات غير المباشرة للغة والتقديم والتأخير النحوي. وكان هناك على الجانب الآخر، مؤشرات الوظيفة التفاعلية، وتشمل

* جامعة أوتونوما، برشلونة، أسبانيا.
** كاتبة ومترجمة، مصر.

تلك المؤشرات التي تقوم عليها بنية الحوار وأخذ الأدوار فيه، ثم الروابط.

وما انفكت القضية الأكثر جدلا، والأكثر قابلية للجدل، هي تحديد الوحدات المكونة للخطاب؛ فقد يتم اختيار الجمل النحوية، أو على العكس الملفوظات، التي تشكل جُملا في الاستعمال. ولكن في التسعينيات ، وصل الأمر إلى القول بأن الوحدة المكونة للخطاب يمكن أن تكون بامتياز هي فعل الكلام، وذلك بناء على تحليل الحوار، وهو الذي انتهجته مدرسة جنيف على سبيل المثال، وهذا يعني، استعمال العبارة النحوية التامة (ريبول وموشلر ٢٩، ١٩٩٨). وقد لاقت هذه الفكرة مزيدًا من التأييد كما طرحها ديكرو على سبيل المثال في أعماله.

## ٢. الإسهامات التي قدمتها التداولية[٤]

من الواضح أن لتحليل الخطاب أهدافًا تقع على مقربة من أهداف التداولية ، إن لم تكن تتضافر معها؛ وذلك لأن الخطاب لا يخرج عن كونه تتابعًا من الجمل المنطوقة، وبمعنى آخر الملفوظات. ولكن في حين يفسر محللو الخطاب تأويل العناصر محل البحث دونما الذهاب خارج اللغة، تتردد التداولية على حدود أخرى من النشاط البشري (المعتقدات، والمشاعر، المعارف الإنسانية، والنوايا ...). بهذه الطريقة فقط يمكن للمرء أن يفسر كيف يتم تأويل الكلام ومدى نجاح الطريقة التي يتم بها تأويل الكلام. لا يتم ذلك سوى بمساعدة اعتبارات ذات طابع تداولي تتجاوز إشكالية "ماذا يعني هذا الكلام؟ " إلى "لماذا تم إنتاج هذا الكلام؟".

١(ماس): عليكم أن تسرعوا بعض الشيء في إقناع الحزب الاشتراكي؛ لأننا جميعا متعجلون للقيام بكل ذلك[٥].

(ماراجال): هل تقرأ الصحف؟[٦]

لمعرفة لماذا يسأل (ماراجال) السؤال، فإننا نحتاج إلى أن نضع في الاعتبار عددا لا بأس به من الاعتبارات ذات الطابع التداولي، على سبيل المثال: درجة أهمية السؤال، وهي في الواقع كبيرة، نظرا لكونه جدلا سياسيا.

تذهب التداولية إلى تفسير نوع الرد، على أساس أحد التضمينات أو أكثر، على عكس تحليل الخطاب الذي ليس بوسعه سوى أن يفسر أن هذا هو بمثابة رد على الملاحظة التي أبداها (ماس) أو أن يفسر نوع الجمل التي تتشكل من تلك الألفاظ. على سبيل المثال: "إذا كنت تقرأ الصحف فسوف تعرف أني فعلت ذلك مرارا"، أو "كما أنني متأكد من أنك تقرأ الصحف، أعتقد أنك تعرف جيدا أني قمت بذلك، إذن، فملاحظتك غير ضرورية ". وباستعمال المقاربة التداولية، يمكن لأي لغوي أن يميط الحجاب بنجاح عن القصد في اختيار ماراجال "هل تقرأ الصحف؟"، وسبب اختياره لهذا القول بدلا من غيره.

إن مبغى مبحث التداولية هو "استعمال اللغة ومستعملي اللغة" (هابرلاند وماير ٢٠٠٢، ١٦٧٣)، وفهم اللغة المستعملة على أنها استيعاب ونشاط بشري يستوجب اللجوء إلى عناصر غير لغوية بغية الوصول إلى تأويل صحيح، لأنه يؤكد على ضرورة أن يستفيد المتحاورون من معرفتهم بالعالم عند استخدامهم للاستدلال. "دراسة استعمال اللغة لابد أن تفسر كيف ينجح المتحاورون في تأويل الجمل الناتجة". (ريبول وموشلر ١٩٩٨ ،٣٥.).

ما الجديد الذي تطرحه التداولية؟ وما العناصر الجديدة القائمة هنا؟ إنها تعتمد بشكل أساسي على الاستراتيجية التأويلية للمتحدث، والتي بموجبها يعزو الأخير الصفات والطباع مثل العقلانية، والرغبات والحالات العقلية إلى المتحدثين الآخرين.

تتجه مثل هذه الاستراتيجية التفسيرية نحو التنبؤ بسلوك المتحدثين الآخرين، وفوق كل هذا سلوكهم التفسيري. أضف إلى ذلك، أن النظرية التداولية لها

ثلاثة مفاهيم رئيسة: السياق، والقصد، والاستدلال.

وغني عن الذكر أن هذه المفاهيم استخدمتها مناهج لغوية أخرى، حيث يلعب السياق - بشكل خاص - دورًا وثيق الصلة بالأنثروبولوجيا الثقافية، مستمدًا من فكرة مالينوفسكي عن "سياق الموقف" (مالينوفسكي ١٩٤٩)، وبعبارة أخرى الشروط العامة التي بموجبها يتم التحدث بلغة ما، وبالنسبة لمالينوفسكي فالموقف والتعبير لا ينفصلان. ويحافظ تحليل الخطاب على هذا المفهوم ويجعله بالفعل أحد ركائز رسالته الأساسية. من ناحية أخرى، فإن مفاهيم مقصد المتكلم والاستدلالات تلعب دورا أساسيا في نظرية أفعال الكلام وفي صياغة مبدأ التعاون لجرايس، ولكن لكل شرط من هذه الشروط معنى مختلف في مختلف الصيغ النظرية.

ولنتناول السياق على سبيل المثال، ففي تحليل الخطاب السياق هو الشيء الخارج عن المتحاورين والثابت في الطبيعة، مؤطرا النشاط التواصلي، فهو يشكل المكان والزمان الذي يحدث فيه ذلك النشاط. أما في التداولية، فهو بمثابة شيء شخصي وديناميكي. يرى سبيربر وويلسون (١٩٨٠)، على سبيل المثال، أنه ليس أمرا مسلما به في البداية، وإنما ينبني من تتابع حديث المتحاورين، ويتضمن سلسلة من المقدمات المنطقية التي تتصل بمعرفتنا بالعالم، وإلى مجموعة من البيانات المدركة المعروفة من قبل أطراف الحوار، كما أنها تنطوي على سلسلة من العناصر من المعلومات المستنبطة من تفسير الكلام السابق عند زمن بعينه، وهنا تتواشج نظرية المعرفة مع علم اللغة.

وبالانتقال إلى القصد، تدافع التداولية عن فكرة أن معرفة مقصد المتكلم من شروط النجاح في التأويل الكلي للكلام. "يصل المتحاورون إلى تفسير مرضٍ للكلام، إذا ما نجحوا في استخلاص المضامين التي يهدف المتكلم إلى توصيلها بواسطة هذا الكلام" (ريبول وموشلر ١٩٩٨، ٤٧).

بالنسبة لسيرل، يتم التعبير عن هذا المقصد من خلال بعض الأعراف اللغوية، التي تعتبر بمثابة نواة مركزية، في حين ينحى القصد إلى الحكائية؛ بينما يرى جرايس أن المعنى والقصد لا يكونان مطلقا صريحين ولا شفافين، ولا يمكن استخلاصهما إلا بفضل العناصر الضمنية.

وكان ظهور نظرية الصلة، وهي النظرية التداولية التي وضعها سبيربر وويلسون تطورًا آخر، إذ تفصل بين القصد الإخباري - أي رغبة المتكلم في طرح سلسلة من الافتراضات - وبين القصد التواصلي، أي أنه يريد أن يوصل قصده القيام بذلك أيضا.

فمن الواضح أنه كي تنجح في تفسير هذين المقصدين بشكل صحيح، فعلى متلقي الرسالة أن يعمل بالمعرفة الضمنية التي يتحدث عنها جرايس. إن ما لدينا، إذن، هو مفهوم ثالث مهم، يشمل كل ما يستنبطه المتحاوران مما يقال. إنها في الواقع المعرفة المشتركة بينهما، والتي يعرف كل منهما أنه يتشاركها مع الآخر بهذه الطريقة.

## ٣. التداولية وحجاجية الخطاب

الحجاجية من بين الطرق المختلفة التي يتضح فيها الخطاب بوصفه نشاطا يمارسه المتحاورون، وقد جذبت اهتمام العلماء بشكل خاص؛ لأنها موجودة في كل مكان في النشاط التواصلي؛ ولأنها تسيطر على صور الخطاب السياسي والقانوني والإعلاني.

وبناء على نظرية أفعال الكلام (سيرل ١٩٧٠) يمكننا القول إن الحجة بوصفها فعلاً إنجازيًا، ترتبط بفعل تأثيري يؤدي إلى الإقناع، ويهدف الفعل إلى كسب قبول المتحاورين أو الجمهور لسلسلة من الأفكار - الحجج - التي تنطوي على عرض لخلاصة أو استنتاج ما.

ويميز فان ايميرن (١٩٨٤، ٤٣-٤٥) الفعل الإنجازي للإقناع بالطريقة التالية . فهو يتضمن:

• محتوىً مقترحًا، مجمل المقترحات المعبر عنها.
• شرطًا أساسيًا، تشكل هذه السلسلة من الكلام محاولة حقيقية من جانب المتكلم لتبرير رأي ما لدى المستمع.
• شروطًا تمهيدية، يعتقد المتحدث بأن:
أ) المستمع لن يتقبل هذا الرأي في البداية.
ب)المستمع سيتقبل مجمل الطروحات المصرح بها.
ج) المستمع سيتقبل مجموعة من الطروحات لتبرير هذا الرأي.
• شروطَ الصدق، يعتقد المتحدث أن:
أ) هذا الرأي مقبول.
ب) الطروحات المقدمة في الكلام مقبولة.
ج) هذه الطروحات تشكل مبررا معقولا لهذا الرأي.

وبعبارة أخرى: فإن المتكلمين الذين يعرفون أن لديهم رأيا ما لم يتقبله المحاورون في البداية، يوظفون مجموعة من المقترحات التي يعتقدون أنها مقبولة كما يعتقدون أنها بمثابة مبرر جيد لهذا الرأي، من أجل تغيير الرأي المبدئي لأطراف الحوار.

عند التفكير في استراتيجية لمحاجاة أو إقناع المحاور، عن طريق العلاقة بين إحدى الحجج أو أكثر وبين الاستنتاج، يصبح من الأهمية بمكان تحديد اتجاه الخطاب. واتجاه الخطاب هو الحركة أو الاتجاه الذي نرغب في منحه لمجمل أفعال الكلام المترابطة الذي نرغب في بثه إلى المتلقي. فحين نرتب الخطاب نفرض عليه عملية تأويل دقيقة، توفر إرشادات بشأن كيفية إسباغ معنى على كلامنا. وبهذه الطريقة يمكننا توجيه المستمعين على طول المسار التفسيري، التي سوف تؤدي بهم إلى فهم ما نقول والمقصد الذي به نقول هذا الكلام. ونحن نفعل ذلك من خلال وضع استراتيجية، وبذل جهد لاختيار الكلمات وحركة الخطاب، بهدف تحقيق أهداف تواصلية محددة. وإذا ما طبقنا هذا المفهوم على الخطاب الحجاجي، يمكننا استخلاص ثلاثة اتجاهات حجاجية أساسية هي: إضرابية ، ومطردة "تتابعية"، وقطعية.

أ) الاتجاه الإضرابي، ويعمل بفعلين من أفعال الكلام أو تداخلين[٧]، أحدهما يجادل لصالح استنتاج ضمني ما، والآخر يجادل لصالح عكس الاستنتاج الضمني، ومن ثمَّ، يشكك تماما في صحة الفعل الأول. عند المقارنة بين الفعلين من حيث القوة، ترجح كفة عكس الاستنتاج الضمني.

<u>حتى لو أتيت</u> <u>فلن تراه.</u>
(١) (٢)
أنت ستأتي سوف تراه (استنتاج ضمني)
لن تـــراه (عكس الاستنتاج الضمني)

الفعل ٢ يجعل من الواضح أن الفعل ١ غير صحيح، بحجاجية الخطاب؛ لأن نتيجته الضمنية غير مقبولة. أي بعبارة أخرى، "ليس هناك فائدة من مجيئك إذا كان ما تريده هو أن تراه"[٨].

في الخطاب الذي قمنا بتحليله وجدنا هذه الأمثلة من الحجج المقررة في أفعال الكلام:

٢- كارود: صحيح أننا قد تخطينا المتوسط الأوروبي بكثير، ولكننا تخطينا المتوسط الأسباني بقليل. (الاستنتاج الضمني: لقد تخطينا المتوسط الأسباني)، ولكننا تخطيناه بقليل.
٣- ماراجال: ٢٣ عاما في الحكومة تسفر عن الكثير [من الخبرة، الخ]. (الاستنتاج الضمني: السنوات القليلة الماضية أسفرت عن الكثير) ولكن السنوات القليلة الماضية لم تسفر عن الكثير.
٤- كارود: نحن لم نؤمن أفضل تمويل. (الاستنتاج الضمني: نحن لم نحقق أي شيء)، ولكن من ناحية أخرى نحن قمنا بتحقيق أفضل الهجمات المباشرة.
٥- ماس: لقد كان من حقك تماما أن تخبرني

بعدم رغبتك في تشكيل تحالف سياسي معي (الاستنتاج الضمني: لم تكن تعتقد أنه من الممكن أن تشكل تحالفا معي)، ولكن خلاصة القول أنه كان من المناسب لك أن تقوم بتشكيل تحالف مع الحزب الشعبي.

٦- كارود: لا يمكننا تحمل المسئولية عن كل الأشياء التي قمتم بها. (الاستنتاج الضمني: كان من السهل القيام بذلك لأنها كانت كلها جيدة)، وليس فقط الأشياء الجيدة، ولكن أيضا الأشياء السيئة.

٧- ماس: أنا لا أفهمك دائما. (الاستنتاج الضمني: أنا لا أستوعب ما تقوله) لكنني بالتأكيد أحاول أن أظل مطلعا على ما تصرح به.

٨- كارود: نحن نريدها أن تكون كاملة تماما [سيادة كاتالونيا]؟ (الاستنتاج الضمني: يمكن للسيادة أن تكون كاملة)، ولكنها موزعة في اللحظة الراهنة.

٩- ماس: سبق وأن قلت إن ذلك من حقك. (الاستنتاج الضمني: على الرغم من أنك لم تتجاوز حقوقك ما كان ينبغي لك أن ترفض)، أنا ببساطة[٩] أقصد ضمنيا أنك رفضت.

١٠- كارود: ليس أنت من يقول ذلك. (الاستنتاج الضمني: بصفتك على رأس قائمة المرشحين بالحزب فقد وضعت مبادئ توجيهية لما يقوله تحالفكم)، إنه السيد دوران يدا الذي على قائمتكم هو من يقول ذلك.

أما الأمثلة الآتية فهي من بين المداخلات:

١١- ماس: أنتم [أي حزبكم] لم تمتثلوا للقرارات التي تفرض نشر سجلات الضرائب (الاستنتاج الضمني: أنتم تحافظون على وضعكم كما في الماضي فيما يتعلق بسجلات الضريبة).

ماراجال: ولكن أتوافقون على تنفيذها الآن؟

١٢- ماس: نحن نريدها أن تكون كاملة تماما [استقلال كاتالونيا]. (الاستنتاج الضمني: قضية السيادة ذات أهمية كبيرة للناس).

ماراجال: هذا النقاش على السيادة ليس هو ما يشغل جل اهتمام الناس، بالتأكيد.

ب) الاتجاه التتابعي "المطرد": الذي يحتوي أيضا على فعلين فقط من أفعال الكلام أو مداخلتين. إحداهما حجة في صالح الاستنتاج الضمني والآخر يمثل بالضبط النتيجة الحجاجية، وهكذا فإن الاستنتاج يحفز بساطة الحجة من خلال التعبير عنها.

<u>أنت لا تريد أن تأتي، إذن لا تأتِ.</u>

(١) (٢)

١ يعمل عمل الحجة لـ ٢. "لأنك لا تريد أن تأتي، لا تفعل ذلك". وجدنا في النص الأمثلة التالية للاتجاه التتابعي "المطرد":

١٣- ماراجال :قلت ذلك للمواطنين (نتيجة)، لأن بوسعهم أن يروه (حجة).

١٤- ماراجال: إن جعلت أحدا عدوا لك، ولم تهزمه (حجة)، فقد وقعت في أسوأ المواقف على الإطلاق (نتيجة).

١٥- كارود: لقد كنا الطرف المسئول، واتخذنا موقفا إيجابيا وبناءً (حجة)، لهذا السبب امتنعنا عن النقاش حول تنصيب جوردي بوجول، كبادرة من المسئولية (نتيجة).

١٦- ماراجال: لو كان من المحتمل عرقلة عملية التغيير (حجة)، لواجهت كاتالونيا أزمة خطيرة (نتيجة).

١٧- ماس: إنني أذكرك بأكثر لهجة ودية ممكنة (نتيجة)؛ لأنني لا أرغب في خصومة معك، بل على العكس (حجة).

١٨- ماس: ستستفيد منا في تشكيل تحالف مع الحزب الشعبي (نتيجة)؛ لأنك في موقف قد يجعلك تحصل على أصوات قليلة (حجة).

١٩- ماراجال :إذا أنتم [أي حزبكم] لم تمرروا القانون

[قانون الحكم الذاتي الكاتالوني]، إذن فسيكون علينا أن نمرره .

٢٠- ماراجال: تجاوز هذه النقطة، تجاوز هذه النقطة (نتيجة)؛ لأنك لا تقول شيئا جديدا (حجة).

٢١- ماس: أعتقد أن بوسعنا أن نحقق الكثير معا (حجة)، ولهذا السبب سوف أحمي العلاقة بيننا (نتيجة).

٢٢- كارود: اطمئن (نتيجة)، السيد ماس قال لك لتوه إن لائحته لا تتعارض مع السيادة (حجة).

ج) الاتجاه القطعي، الذي يعمل مع ثلاثة عناصر، بدلا من اثنين.

واحد لصالح الاستنتاج الضمني، وآخر لصالح النتيجة، والثالث يعمل بمثابة الفاصل أو الحاسم تجاه نتيجة ما.

قال الرجل إنها ستمطر، لكنها لم تصدقه.
(١) (٢)

كما اتضح فيما بعد، فهي لم تبتل.
٣

١ يوجهنا نحو الاستنتاج الضمني "أنها ستبتل"، في حين أن ٢ يوجهنا نحو "أنها لن تبتل". الفعل الثالث - مع ذلك - يسير في اتجاه ٢ نفسه، في النهاية هي لم تبتل[١١].

الاتجاه القطعي ليس الأكثر شيوعا في النص الذي لدينا، ربما لأننا نتعامل مع أفعال الكلام، وفي هذا السياق فهي معقدة ويصعب تفسيرها. ومع ذلك توصلنا إلى ما يلي:

٢٣- كارود: لا يمكننا تحمل تبعات كل ما فعلتموه (نتيجة: لم نكن نريد الأشياء الجيدة). ليس فقط الأشياء الجيدة، ولكن الأشياء السيئة (حجة ٢. لم نكن نريد الأشياء الجيدة). يمكنك (وحزبك) الاحتفاظ بالأشياء السيئة (حجة ١. استنتاج ضمني: علينا أن نحافظ على الجيد منها).

٢٤- ماس: كان من حقك تماما أن تفعل ذلك (ترفض) (حجة ١ من الاستنتاج الضمني: لما فيه خير البلاد)، ولكنك في واقع الأمر سوف تستفيد من تشكيلنا تحالفا مع الحزب الشعبي (حجة ٢: من أجل مصلحة حزبكم)؛ لأنه بهذه الطريقة، قد تكون في موقف يجعلك تحصل على عدد قليل من الأصوات، وليس التفكير في البلاد ولكن - بحق - التفكير في الحزب (نتيجة: لمصلحة حزبكم).

٢٥- ماراجال: في الواقع، إذا لم تمرروا (القانون) (حجة ١ من الاستنتاج الضمني: لن يتم تمرير القانون)، ومن ثم سنقوم (حجة ٢: بتمرير القانون)، وسوف نفعل ذلك بأغلبية كبيرة (النتيجة: سيتم تمرير القانون).

٢٦- أنا لا أفهمكم دائما (نتيجة: من الصعب متابعتك)؛ لأنه من وقت لآخر، في يوم الاثنين تقولون شيئا، ويوم الثلاثاء تقولون شيئا آخر، ويوم الأربعاء تقولون شيئا غيره، ويوم الخميس غيره (حجة ١ من الاستنتاج الضمني: كثيرا ما تغيرون رأيكم، فإنه من الصعب متابعتكم، ولكن من المؤكد أنني أسعى لأظل مطلعا على تصريحاتكم (حجة ٢: أستطيع متابعتكم).

٢٧- ماراجال: إلامَ تدعو، حزبكم لم يكن يعتنق ذلك عندما كان في السلطة (استنتاج: أنت لا تؤمن بالحكومة المستقلة)، انظر كم كان ذلك سهلا وأنت في الحكومة؛ فقد لديك كل ما يلزم لتمريره (حجة ١ من الاستنتاج الضمني: كنت قد أظهرت أنك تؤمن بذلك)، لماذا لم تفعل ذلك؟ للسبب نفسه مثل السيد راتو، لأنك لا تريد إثارة مشكلات مع الحكومات الإقليمية المستقلة الأخرى. (حجة ٢: أنت لا تؤمن به).

٢٨- بكل ما لديك كان علينا أن نفعل ما بوسعنا للحصول على ١٥٪ من ضريبة الدخل (حجة ١ من الاستنتاج الضمني: في الماضي كنت لا تريد أفضل نظام تمويلي)، والآن تقول ليس لدينا

أفضل نظام تمويلي، بينما لديك (أي الدعم الذي تحصل عليه كاتالونيا) ٣٣٪ من ضريبة الدخل، و ٣٥٪ من الضريبة على القيمة المضافة، و ٤٠٪ من الضرائب الخاصة و ١٠٠٪ للضرائب الأخرى (حجة ٢ : الآن قد غيرت رأيك).

انظر، هذا أفضل بكثير مما كان لدينا عندما تفاوضنا معكم. لذا، أدعوكم إلى القليل من الموضوعية في معلوماتكم (الاستنتاج: أنتم (حزبكم) تعدلون كثيرا عن رأيكم).

بالإضافة إلى تتبع الاتجاهات الحجاجية، فهناك أيضا ما هو جدير بالملاحظة أنه في جميع التداخلات التي قامت بين المتحدثين في الحوار والمداخلات الحجاجية أو غير ذلك، يمكن أن يكون هناك عدة أفعال مختلفة من أفعال الكلام، البعض منها سيكون فعل أمر دائما (DA) وبعضها الآخر اختياري، وتقوم بدور التابع (SA). وبالتالي، "تعال، سنقضي وقتا طيبا" يحتوي على فعلين، منها "تعال": فعل أمر و"سنقضي وقتا طيبا": تابع. في الاستشهاد وجدنا هذه الحالات، مع أمر واحد وتابعين.

٢٩- بكل ما لديكم كان علينا أن نفعل ما بوسعنا للحصول على ١٥٪ من ضريبة الدخل).

كما لو كنا خلعنا أحد أسنانك، في ذلك الوقت، عندما كنت في السلطة، أليس كذلك؟

٣٠- (اطمئن، السيد ماس قال لك لتوه إن قانونه لا يتعارض مع السيادة

لذلك كل الأطراف راضية وعلى نفس الطريق كما في السابق.

تعزز التوابع قوة الدلالة في فعل الأمر الموجه، وتتمها وتكملها. ومع ذلك، في الخطاب الناتج عن نقاش سياسي، كما يبدو غريبا، نجد حالات قليلة، لأن الخطيب لا يتوافر له الوقت الكافي لصياغته، وهذه الميزة تزيد بشكل كبير من كثافة المعلومات في التدخل.

## ٤. الخلاصة

ما قدمناه هنا، إذن، هو تقريب سريع للخطاب وطبيعته المركبة، بالإضافة إلى سلسلة من المفاهيم المستقاة من نظرية التداولية، ونظرية الحجاجية مما يجعل التحليل أكثر وضوحا. لقد رأينا أن الاتجاه المقرر هو الأكثر شيوعا في نموذج الجدل السياسي الذي تم تحليله هنا، يليه الاتجاه التتابعي. أما الاتجاه القطعي، فلم يتم العثور عليه كثيرا، إلا في أجزاء من المونولوج، وأجزاء من الخطاب الذي جرى في جانب منه خلال التهيئة التي حدثت بين المتحدثين في الدقائق الأولى والأخيرة من النقاش. وتشكل مؤشرات التداولية التي تعمل للإشارة إلى هذه الاتجاهات قائمة مقيدة، وعلى أية حال يمكن حذفها. وقد يمكننا من خلال التحليل المقارن للاتجاهات الحجاجية في خطاب السياسيين المختلفين والتي تم تحليلها في هذا المقال، الوصول إلى صورة أكثر وضوحا لمدى تأثير تلك الاتجاهات، سواء كان قويا أو ضعيفا.

## الهوامش

١- فكرة تقصاها كتاب الأنجلوسكسونية في الخمسينيات والستينيات الذين كانوا يبحثون عن "قواعد الخطاب" والذين درسوا ظواهر مثل التماسك، الحجاجية، السردية وبنى مختلف أنواع النص .

٢- فكرة تقصاها اللغويون الفرنسيون، وخاصة فيالثمانينات والتسعينات. متبعين خطى بنفينيست وقد قاموا بالبحث في كيفية وشفافية وترتيب العناصر في الكلام.

# الذاكرة الحضاريّة والذاكرة الاتصاليّة

يان أسمن*
ترجمة :علي عبد الحفيظ**

-١-

## الإنسان والذكرى.. وصناعة الوعي[١]

يوجد الماضي في شكلين، وذلك إذا اعتبرنا أن للماضي وجودًا أصلًا، وهذان الشكلان هما:

- الرواسب sedimentation الباقية في ذاكرة الفرد.
- ما يمكن أن نسميه بالبناء الاجتماعي[٢].

إن الطبيعة المزدوجة التي تميز الماضي الإنساني تجعله ليس فقط أثرًا من آثار ذاكرتنا الداخلية أو رمزًا من الرموز الخارجية العديدة؛ وإنّما أيضا صورة أو سردٌ حكائيّ نحمل من خلاله سيرنا الذاتية وتجاربنا الشخصيّة. وقد اكتشف عالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبفاكس أنّ الماضي - حتّى في مظهره المتعلق برواسب ذاكراتنا الذاتية - ليس سوى جزءٍ من البناء الاجتماعي؛ ذلك أنّنا لا نتحصّل أصلًا على هذه الرواسب الذاتية إلا من خلال تواصلنا مع الآخرين. ويمكن القول أنّ الماضي يكون ذاتيًا بحسب المظهر الأول له، في جانبه المتعلق بكونه رواسب أو أرشيفًا خاصًّا غير منظم من ذاكراتنا[٣] (Halbwachs, 1925/1985).

أمّا إذا نظرنا إلى الماضي وفقًا للشكل الثاني (أي: بوصفه إحدى آليات البناء الاجتماعيّ)[٤] فتكون وظيفته: أن ينقل للجماعة ولمكوناتها الجماعيّة والفرديّة على حد سواء صورةً متحدةً وهويّة تنحو نحو التجذّر والعراقة، وذلك عبر نظم التاريخ والاجتماع.

إن الذاكرة هي تلك الآليّة التي تسمح لنا بأن نتحصّل على صورة أو سياق للزمن، وأن نطوّر لأنفسنا صورة أو سياقًا. هذا النوع من الذاكرة يبدو أنّه ملكَة خاصة بالجنس البشري. وعلى الرغم من أن الحيوانات تمتلك أيضا ذاكرة، إلا أنّ الصلة بين الذاكرة والهوية تبقى صفة مخصوصة بالجنس البشري، الذي يمتلك وحده ملكات خاصة بالترميز والاتصال. وكهويّة تنحو نحو التجذّر التاريخي لا تبدو الذات البشريّة إلا شيئًا قد خلق من مادة الزمن. (Luckmann, 1983, p. 69)

وعلى الصعيدين الجماعي والشخصي، تضفر ذاكرة الإنسان (الحاسّة البشريّة بالزمن) توليفة الزمن والصورة الذاتيّة (الهويّة) الشخصيّة والجماعيّة، فيما يمكن تسميته بـ"صناعة الوعي العريق"[٥].

* أستاذ علم المصريات، جامعة هايدلبرج، المانيا.
** أستاذ الدراسات الإسلامية المساعـد بكلـية الآداب بالوادى الجديد ، جامعة أسيوط، مصر

هذه الهوية هي ما يسمح للكائنات البشريّة بتكييف أنفسهم وفق أحد طلبين: طلب التجذر في الماضي، أو طلب الخلود في المستقبل، أو تحت الطلبين معًا، وبسبب الذاكرة نكون قادرين على التفكير في آفاق زمنية تتجاوز حدود المولد والوفاة.

هذه العلاقة بين الزمن والهوية والذاكرة (الحسّ الإنساني بالزمن) تجعل الذاكرة تعمل على مستويات ثلاثة: المستوى الداخلي أو الشخصي؛ والمستوى الاجتماعي، ثمّ المستوى الثقافي. (انظر جدول رقم١)

**جدول رقم (١)**

**توضيح الرابط بين الشعور البشري بالزمن ومستويات الوعي بكل من الهويّة والذاكرة**

| مستوى الوعي | الزمن | الهويّة الشخصيّة | الذاكرة |
|---|---|---|---|
| مجالات التفرقة | شعور شخصي ذاتي | الهويّة الشخصيّة | فرديّة (شخصيّة) |
| جماعي (اتصالي) | شعور تواصلي اجتماعي | الهويّة الاجتماعية أو الفرد بوصفه حاملاً أو قائمًا بدوره الاجتماعي | اتصالية |
| حضاري ثقافي (على مستوى الحكاية/ الأسطورة/ العراقة/ شرعية الوجود) | شعور تاريخي، أسطوري، الزمن الحكائي أو الموروثي الحضاري القومي (الثقافي) | الهويّة القومية (الهويّة الحضاريّة) | حضاريّة (ثقافية قومية) |

- مستوى الوعي الداخلي (الشخصي): على هذا المستوى، تبقى الذاكرة متعلقة بالنظام النفس-عصبي للفرد، وقد ظلت الذاكرة مرتبطة بهذا المستوى حتى عشرينيات القرن العشرين؛ حيث كان هذا الشكل هو الشكل الوحيد المعترف به للذاكرة.
- مستوى الوعي/الذاكرة الجماعية: وهذا المستوى هو الاكتشاف الكبير لموريس هالبفاكس وفحواه: أن ذاكرة الإنسان - كغيرها من عمليات الوعي الأخرى - تعتمد على التنشئة وعلى نظم الاتصال بالجماعة، وأنّ هذه "الذاكرة" يمكن فهمها بوصفها إحدى وظائف العمليّة الاجتماعية؛ حيث تمكننا ذاكرتنا من العيش في مجموعات ومجتمعات، وبالمقابل يُمكّننا العيش في المجموعات من بناء ذاكرتنا (Halbwachs, 1925/1985). خلال ذات السنوات (التي أظهر فيها هالبفاكس اكتشافه) كان محللون نفسيون مثل: سيجموند فرويد[٦] (Sigmund Freud (1875-1961)، وكارل غوستاف يونغ(1974 -1953)[7]Carl Gustav Jung، يطورون نظريات في الذاكرة الجماعية أيضًا، ولكن كانوا لا يزالون يتمسكون بالمستوى الأول من مستويات الذاكرة (المستوى الداخلي)، ويبحثون عن الذاكرة الجماعية في أعماق اللاوعي من النفس البشرية وليس في ديناميكية الحياة الاجتماعية.

- مستوى الوعي/الذاكرة الحضاريّة: يبدو أنّ مؤرخ الفنون "آبي واربورغ"[٨] (Aby Warburg 1925/2003) كان الباحث الأول الذي عالج موضوع "الصور والأيقونات"، بما تحتوي عليه من تموضع للمعاني الحضاريّة، وبوصفها حاملة لذكريات معينة (Ginzburg, 1983). وقد أطلق "آبي واربورج" على مشروعه مسمّى: "الحياة الآخرة للعصور الكلاسيكية القديمة في الثقافة الغربية"[٩]، والأهم أنّه أطلق عليه اسم إلهة "الذكرى" في الميثولوجيا اليونانية القديمة: "نيموثين"[١٠] .Mnemosyne

وبوصفه مؤرخًا للفن، تخصص واربورج فيما وصفه بـ ذاكرة الأيقونات (Bildgedächtnis)، لكنّ المقاربة الرئيسية له كانت في استقباله التاريخ باعتباره نوعًا من "الذاكرة الحضاريّة" التي تتجلّى في هذه الصور والأيقونات، وتأسيسًا على هذه المقاربة التي ابتكرها واربورج فإننا ننوي أن نطبق ذلك على مجالات ثقافيّة أخرى يتجسّد فيها التاريخ خلافًا لمجال الصور والأيقونات الرمزية(Gombrich, 1981)، مثلنا في ذلك مثل مؤرخ الآداب "إرنست روبرت كورتيوس"[١١]، على سبيل المثال؛ حيث قام بتطبيق ذلك في مجال اللغة، ودشّن بذلك حقلاً جديدًا من البحوث التي سميت باسم الـ(TOPOS). (Curtius, 1948)

من بين المنظّرين الأوائل لفكرة الذاكرة الثقافية/ الحضاريّة أيضًا، تجدر الإشارة إلى الكاتب "توماس مان"[١٢] Thomas Mann، ورباعيته الروائية: "يوسف" التي كتبها ما بين عامي ١٩٣٣- ١٩٤٣م، وهي المحاولة الأكثر تقدما نحو إعادة بناء الذاكرة الحضاريّة للأشخاص الذين عاشوا في فلسطين ومصر في فترة العصر البرونزي المتأخر. وعلى المنوال نفسه يمكن أن تُستحضر روايات الذاكرة الحضاريّة الأوروبية في أوقات معاداة السامية. (J. Assmann, 2006)

وعلى كل حال، فإنّ كلاً من "آبي واربورغ" و"توماس مان" لم يستخدما في أعمالهما تعبير "الذاكرة الحضاريّة"، الذي لم ير النور فعليًّا إلا في أواخر ثمانينيات القرن العشرين[١٣]. ومنذ هذه الفترة فقط تأكدت العلاقة بين كلٍّ من الزمن، والهوية، والذاكرة بوصفهم ممثلين للذكرى في مستوياتها الثلاثة (السابق الإشارة إليها): الشخصية، والاجتماعية، والثقافية.

## الذاكرة التواصليّة

كان تعبير الذاكرة التواصلية أو التفاعليّة قد قُدّم في محاولة لرسم خطوط تُفرّق بين مفهوم هالبفاكس المبتكر عن "الذاكرة الجماعية" ومفهوم "الذاكرة الحضاريّة" الوارد عند كل من يان وأليدا أسمن (١٩٨٩) ويان أسمن (١٩٨٨، ١٩٩٢). وعلى كل حال فإنّ "الذاكرة الثقافية/الحضاريّة" هي شكل واضح من أشكال الذاكرة الجماعية؛ ذلك لأن عددا من الناس يشتركون فيها وفي أنّها تَنْقُل إليهم هويتهم الجماعية (الجانب الثقافي/الحضاري من هوياتهم). وكان هالبفاكس حريصا على إبقاء مفهومه للذاكرة الجماعية بعيدا عن عالم التقاليد، والتوارثات الحضارية، وهي المجالات التي أنوي أن أدرجها تحت مصطلح "الذاكرة الحضاريّة".

إنّني سأحافظ هنا على التميز الذي حققه هالبفاكس (من خلال اعتماد البعد الاجتماعي لمفهوم الذكرى) وذلك من خلال تقسيمه لمفهوم الذاكرة الجماعية إلى مفهومين:

- مفهوم "الذاكرة التواصلية أو التفاعليّة".
- مفهوم "الذاكرة الحضاريّة".

وبصورة جازمة، سأعمل على إدماج المجال الثقافي -الذي استبعده هالبفاكس- إلى حيّز الذاكرة. وأظنّ أنّني هنا لا أقوم بعمليّة توسيع أو تمييع لمفهوم هالبفاكس (عن الذاكرة الجماعيّة) في الاتجاه الذي لا يمكن أن يكون مقبولا. كما أنني لا

أجادل من أجل طرح فكرة هالبفاكس عن "الذاكرة الجماعية" لأضع مصطلحًا آخر هو: "الذاكرة الحضاريّة". ما أفعله هو أنّني أُميّز بين شكلين اعتبرهما نوعين مختلفين من أشكال الذاكرة أو من سبل التذكر، (وكلاهما جماعي: أحدهما تواصلي معاصر، والآخر تذكّر لما هو عميق ومتجذّر في وعي الجماعة، على النحو الذي سيأتي إيضاحه).

## الذاكرة الحضاريّة

الذاكرة الحضاريّة نظام اجتماعي، وهي عمليّة إبراز، وموضعة، وحفظ للمعاني الاجتماعية في أشكال رمزيّة مستقرة ومتسامية، وهي عملية تختلف عن عمليّة تجسيد المعاني من خلال الإشارة أو اللفظ. هذه المعاني يمكن أن تنقل من مقام إلى آخر وأن تورّث من جيل إلى آخر(١٤). وعلى عكس الذاكرة التفاعليّة (التي تنشأ عن تفاعل مباشر بين أفراد الجماعة وبعضهم)، فإنّ الذاكرة الحضاريّة لا تكون واضحة التجسّد في الحياة اليومية للمتعاملين بها؛ فلكي تعمل الحضارة كذاكرة، فإنه لا يُكتفى بأن تكون أشكالها الرمزية في حالة محفوظة، بل يجب أيضًا أن تكون متداولة ومنتشرة بين الناس، وأن يعيد المجتمع استحضارها وتمثلها. إن الوضعية غير ظاهرة التمثّل في حياة النّاس للذاكرة الحضاريّة هي - في ظنّي -التعليل المنطقي لتساؤل: لماذا لم يتم التعرف على الحضارة باعتبارها شكلاً من أشكال الذاكرة؟

(إنّ الأشياء الحضاريّة هي في النهاية أشياء)

هذه العبارة السابقة كثيراً ما يُعترض عليها بأن الذاكرة لا يمكن أن تكون جزءا من أشياء بلا عقل، أشياء مثل الماديلين (أو البيتيفور) الذي خلده مارسيل بروست(١٥) Marcel Proust في أعماله الروائية (1931/1982, pp. 46-47) أو الآثار، والمحفوظات، والمكتبات، والمناسبات، والأعياد، والأيقونات، والرموز، وأخيراً المناظر الطبيعية، وأنّه يمكن الجدل في كونها لا تحمل ذاكرة؛ لأنها تفتقر إلى العقل.

مثل هذا الاعتراض قد يرسخ لسوء فهم كامل؛ حيث إنه لم يثبت أن مارسيل بروست، وهالبفاكس، وأي شخص آخر ممن تكلم أو كتب في "الذاكرة الجماعية" قد قال بأيّ حال: إن الذاكرة الجماعية أو الحضاريّة توجد في شيء ليس له عقل. فالأطباق، والأعياد، والطقوس، والصور، والنصوص، والمناظر الطبيعية وغيرها من الأمور لا تملك ذاكرة خاصة بها، ولكنها تذكّر الناظر لها، وتثير ذاكرته؛ بما تحمله في طياتها من ذكريات، كأن هذا الناظر قد استثمرها فيها وأودعها إياها. إن الجماعات البشرية نفسها ليس لديها مثل تلك الذاكرة التي للفرد البشري، لكنها قد تصنع لنفسها ذاكرة، وذلك من خلال إقامة النصب التذكارية ومن خلال تطوير مجموعة متنوعة من التقنيات الحضاريّة (mnemotechniques) التي تدعم الذاكرة أو بالمقابل قد تعزز النسيان. (A. Assmann, 2006)

إن الذاكرة التي يمتلكها البشر - بوصفهم كائنات مجهزة بالعقل البشري - موجودة في تفاعل مستمر ليس فقط (بشكل اتصالي - جماعي) مع ذكريات إنسانية أخرى ولكن أيضا مع رموز مبثوثة في الوجود الخارجي. إنّ ذاكرة الإنسان تتجسّد، وهذا التجسّد بطبيعة الحال يتطلب الدماغ البشري بوصفه الحامل المادي للمعنى العقلي لهذه التجسدات، إضافة إلى ذلك فإنّ هذا التجسّد يتطلب أيضًا أطرًا اجتماعية وثقافية من أجل تجلّيه، ومن أجل إعادة استقرائه واستنباطه من المودعات التاريخية التي تمّ إيداعه فيها. إنّنا في استعمالنا لمصطلح "الذاكرة" هنا لا نقصد أنّ نكنّي عن عمليّة تجسّد المعاني الحضاريّة في الأشياء، بل بالأحرى أن نكنّي عن عملية الاسترجاع المقصود الناجم عن ذلك الاتصال المادي أو الفيزيائي بين العقل المتذكّر والأشياء التي تمّ إيداع الذكرى فيها، (والذي سنرى أنّه مرن، وقابل للتأويل، والحذف، والإضافة، والأسطرة).

هذا وقد اعترف هالبفاكس - في أبحاثه فقط - بالأطر الاجتماعية للذاكرة، لكنّ ما يبدو واضحا هنا أنّ الذاكرة البشريّة تتمثّل أيضا في الأطر الحضاريّة: إنّها تتمثّل في مثل: المناظر الطبيعية أو الطرز المعمارية للمدن التي نما فيها الناس، وفي النصوص التي تعلموها، وفي الأعياد التي احتفلوا بها، وفي الكنائس أو المعابد التي ارتادوها، وفي الموسيقا التي استمعوا إليها، وفي القصص والحكايات التي حكيت لهم أو عايشوها. هذا التفاعل بين العقل المتذكر ومثيرات التذكر، هو الجواب عن تساؤل: لماذا يجب أن يندرج العالم الخاص بهذه المثيرات في مفهوم الذاكرة؟

هذا الطابع المؤسسي للحضارة/ للتذكر الحضاري، لا ينطبق على ما وصفه هالبفاكس بالذاكرة الجماعية ولا على ما اقترحت أنا تسميته بالذاكرة التواصلية؛ فالذاكرة التواصلية ليست مؤسسيّة، بل إنّها غير مدعومة من قِبل أية مؤسسات تعليمية، أو راعية للنقل التوارثي أو لأية مؤسسة تفسيرية، كما أنها ليست متعهّدة من قِبل متخصصين، ولا يتم استحضارها وتذكرها أو الاحتفال بها في المناسبات العامّة. إنها ليست رسمية ولم يتم تجسيدها في أي شكل من أشكال التجسيدات المادية، بل تعيش في الاتصالات والتفاعلات اليومية بين الناس وبعضهم. لهذا السبب بالذات فإنّها -إلى حد ما- ذات عمر محدود؛ لأنّ تعاقب الأزمنة وتغير الأطر الجالبة للتذكر يجلب النسيان. كما أن متانة الذكريات تعتمد على متانة الروابط الاجتماعية، ومن ثمّ متانة إطارات التذكر.

إن هالبفاكس في أعماله السابقة على العام ١٩٤١م لا يبدو معنيًّا كثيراً بالشأن الاجتماعي أو بأجهزة السلطة ومؤسساتها التي تنشط في تشكيل وصياغة الذكريات الفردية. ولكن العمل الأخير من أعماله عن موضوع "الذاكرة الجماعية" قد دلّ على وعي حاد تولّد في عقله بتأثيرات كلّ من المؤسسات والسلطة (Halbwachs, 1941). وكان عنوان ذلك العمل: "الطبوغرافيا الأسطورية للأراضي المقدّسة"، وقد كُتب ونُشر خلال فترة الاحتلال الألماني لباريس، وهو يتناول مسألة تحويل فلسطين إلى موقع لذاكرة الديانة المسيحية، وذلك من خلال تركيب جميع أنواع التذكارات المسيحية عليها بعد أن تم إعلان المسيحية دينًا رسميًا للدولة الرومانية. وفي هذا العمل يتجاوز هالبفاكس الخط الذي خطه بيده ما بين الذكرى والتقاليد (الحضاريّة) ليوضح لنا إلى أي مدى يعتمد هذا النوع من الذاكرة الرسميّة على عقيدة لاهوتية تمّ تقريرها من قبل مؤسسات مسئولة، وإلى أيّ قدر أسهمت السلطة الكنسيّة في تكوين مثل هذه العقيدة/ الذكرى؟

-٢-

## الذكرى .. التاريخ والأسطورة

كتب يان فانسينا[١٦] Jan Vansina - عالم الأنثروبولوجيا الذي عمل مع المجتمعات الشفاهية في أفريقيا - بحثًا مهمًا لدراسة الإطار الذي تمثل هذه المجتمعات من خلاله ماضيها (Vansina، 1985). وقد بيّن فانسينا أنّ الماضي بالنسبة لهذه الجماعات يقع في إطار تقسيم زمني ثلاثي، وذلك على النحو التالي:

- القسم المعاصر: الحاضر والماضي اللصيق، حيث يكون الحيز الأكبر منه مشغولاً بالاتصالات التفاعلية اليومية، وهذا النوع أو القسم يتحرك منسحبًا بشكل تدريجي نحو الماضي (بحيث يصبح ماضيًا أكثر كلما تحرك الزمن للأمام). وفي هذا النوع من الزمن فإنّنا كلما خطونا خطوة أبعد فإنّ المعلومات تزداد ندرة وغموضًا. ووفقا لما يراه فانسينا (Vansina) فإنّ المعرفة المحمولة في هذا

النوع من الماضي لها عمق محدود في زمن التذكر، وهذا العمق لا يتجاوز أكثر من ثلاثة أجيال.

- الثاني: الماضي الوسيط، وهو الماضي الذي يقع كفجوة ما بين الزمن المعاصر (الحاضر والماضي اللصيق بالحاضر) والماضي الموغل في القدم، ويتسم إمّا بفجوة كاملة في المعلومات، أو بوجود اسم أو اسمين يتمّ تذكرهما بشك أو بتردد (معلوماتي) كبير
- القسم الأبعد: الماضي الأسطوري أو الأكثر إيغالاً في القدم: بالنسبة لهذا النوع من الماضي، يدهشنا على كل حال أن تحدث مرة أخرى وفرة من المعلومات (تشبه وفرة المعلومات المتوفرة في اتصالات التفاعل اليومي) وهذه الوفرة المعلوماتية تكون متعلقة بالمعلومات أو (الحكايات الجمعية) التي تحيط بحكايات أصل العالم وبالتاريخ المبكر للقبيلة.

لا تنتمي المعلومات القادمة من الزمن البعيد إلى حيز الاتصالات اليوميّة. إنها رسمية للغاية وإلى حد مهيب يتمّ إضفاء الطابع المؤسسي والرسمي إليها، وتوجد هذه المعلومات في الموروث الحكائي (لتاريخ الجماعة القديم)، وفي الأغاني والرقصات، والطقوس، والتماثيل، والأقنعة، والرموز. ويتم تنظيم المتخصصين في هذه المعرفة مثل الرواة، والشعراء، والنحاتين في نقابات ومؤسسات مسئولة، كما يجب أن يخضعوا لفترات طويلة من الإعداد والتعليم، ومن الفحص، ويتطلّب استحضار هذه المعلومات مناسبات احتفاليّة مخصوصة.

إن هذا الاستحضار أو الحكي للذكرى الأسطوريّة العتيقة، هو ما أقترح أن نطلق عليه اسم: "الذاكرة الحضاريّة". ويخبرنا Vansina، أنّه في المجتمعات الشفهية يتم فصل ذاكرة الأجيال غير الرسمية التي تشيرإلى الماضي القريب عن الذاكرة الحضاريّة الرسمية التي تشير إلى الماضي البعيد.

ولأنّ الفجوة أو المسافة البينية التي تفصل ما بين الزمنين تتسع تدريجيا بحكم الحركة الدائمة للزمن الحاضر إلى الأمام فقد أطلق فانسينا Vansina على هذه المسافة البينيّة اسم: "الفجوة العائمة" "floating gap" (pp. 23-24)

ويخلص فانسينا إلى القول بأنّ الوعي التاريخي يعمل عند مستويين اثنين:

- الأول: مستوى حكايات الأصل والمنشأ (أساطير الجماعة عن أصلها وعن أصل العالم)
- الثاني: حكايات الماضي القريب (اللصيق بالحاضر والمتحرك معه للأمام).

إن فجوة فانسينا العائمة (١٩٨٥) توضح الفرق بين الأطر الاتصالية والأطر الحضاريّة للذاكرة. فالذاكرة التواصلية تحتوي على الذكريات التي يشير إليها Vansina باسم الماضي القريب، إنّها تلك الذكريات التي يشاركها الفرد مع معاصريه، وهي - حسب زعمي - ما فهمه هالبفاكس من معنى "الذاكرة الجماعية"، كما أنّها المقصودة حين نشير إلى مادة التاريخ الشفوي -ذلك الفرع من البحث التاريخي الذي يستند ليس إلى المصادر المصادر المعتادة المكتوبة للتاريخ، وإنّما يستند حصرا إلى ذكريات تم استخلاصها من المقابلات الشفهية-.

إن جميع دراسات التاريخ الشفوي تؤكد أنه حتى في المجتمعات المتعلمة، فإنّ الذاكرة الحية لا تصمد إلى أبعد من ٨٠ عاما إلى الوراء، وبعدها تأتي معلومات التاريخ من الكتب المدرسية ومن دراسة الآثار (بديلا حديثا عن حكاية أساطير الزمن العتيق) (Niethammer, 1985)

ترتكز الذاكرة الحضاريّة على نقاط تمّ إلقاؤها في جوف الماضي، إنّ الماضي فيما يخصّ الذاكرة الحضاريّة، لا يتم التعامل معه على النحو التأريخي المعروف (دراسة واختبار الوثائق والآثار) إنّ مادّة الماضي في الذاكرة الحضاريّة هي تلك المادة التي تم دفنها تحت غطاء مهيب من الرموز، بحيث

تتحول إلى مادة تمثلها الأساطير الشفوية، ويتمّ نقلها في الكتابات والنصوص المرجعيّة، وتُؤدَّى في الاحتفالات والأعياد الرسميّة، كنبراس يضيء الحاضر المتغير بنور الماضي الثابت والمضيء. وعلى هذا ففي سياق الذاكرة الحضاريّة، يختفي التمييز بين الأسطورة والتاريخ ما يهم هنا، ليس "الماضي" كما يتم تحقيق صدقيته ويعاد بناؤه وفقًا للحقائق التي يكتشفها علماء الآثار والمؤرخون بل "الماضي" كما يتمّ تذكّره، أو بمعنى أدق كما تخطط المؤسسات الرسميّة لتذكره .هذا هو الأفق الزمني للذاكرة الحضاريّة وهذا هو المهم.

إنّ الذاكرة الحضاريّة لشعب ما هي تلك الذاكرة التي تشترك فيها المجموعة ويكون امتدادها في الماضي محكومًا فقط بذلك القدر الذي يمكن الجماعة من ادعاء أنّهم كانوا هناك معًا (كقومية أو كقبيلة أو كديانة ...الخ)[١٧].

ولهذا السبب أود أن أُشير إلى هذا اللون من الوعي التاريخي (الذاكرة الحضاريّة) إنمّا هي وعي باسم "الذاكرة"، وليست وعيًا معرفيًّا علميًّا؛ إذ بينما تحتاج المعرفة التاريخية للاستقصاء العلمي وللدراسة والتراكم المعرفي الذي قد يغيّر الحقائق التي تثبتها من آن لآخر، فإنّ الذاكرة الحضاريّة لا تسمح بتبديل في أطر المعارف التي تنقلها، كما إنّها تعتمد منظومتي النسيان أو الإسقاط المتعمد والمخطط وكذلك الزيادة الواعية لكل ما يمكن أن يؤثّر في اتساق الأفق الثقافي المحدد لهوية المجموعة. إنّ وظيفة الذاكرة الحضاريّة هي أن تدعم الوحدة المخططة للمجموعة وتدعم هويتها -دون النظر إلى أيّة حقائق تاريخيّة ألبتة.

وقد حدد نيتشه (١٨٧٤/١٩٦٠) هذه الوظيفة الرسميّة والتخطيطيّة للذاكرة منذ نحو قرنين؛ عن طريق خلقه لمفاهيم مثل: "قوّة التطويع" ومفهوم "الأفق"[١٨] (ص ٢١٣). ومن الواضح أنّه أصبح معروفًا الآن ماذا كان يعني الرجل بمصطلحاته تلك.

-٣-

## المؤسسات الراعية للذكرى الحضاريّة

(أ) نخبويّة المشاركة في حمل الذكرى الحضاريّة:

إن الفرق بين الذاكرة التواصلية والذاكرة الحضاريّة يعبر عن نفسه في تركيبة المشاركين في حمل كل منهما. ففي الذاكرة التواصلية تتمتع المجموعة بالمشاركة المشاعيّة في حمل وتداول الذكرى. (حيث يقوم الجميع بعملية التواصل والتداول) على الرغم من تفاوت المعرفة فيما بينهم، حيث إن بعضهم يعرف أكثر من بعض، كما أنّ ذكريات الكبار والعجائز تغوص بطبيعة الحال في الماضي أعمق مما تستطيعه ذكريات الشباب. كذلك لا يوجد اختصاصيون في ميدان تلك الذاكرة (غير المؤسسية). والمعرفة التي يتم تناقلها إنمّا يكتسبها المتفاعلون جنبا إلى جنب مع اكتسابهم لكل من اللغة وعمليّات التربية والتهيئة الاجتماعية.

وعلى النقيض من ذلك، تأتي مشاركة المجموعة في حمل ونقل الذاكرة الحضاريّة، فإنّه حتّى في المجتمعات الشفوية التي يشترك أفرادها على قدم المساواة في حمل الذكرى. فإنّ الحفاظ على الذاكرة الحضاريّة تكون مهمة الشعراء وحدهم. ولايزال شعراء الربابة الأفارقة حتى اليوم ينجزون مهماتهم كحراس للذاكرة الحضاريّة. فالذاكرة الحضاريّة دائما لديها المتخصصون فيها. هؤلاء المختصون (أو حملة هذا النوع من الذاكرة) تقع أسماؤهم ضمن تشكيلة غنية من الألقاب والنعوت: مثل الشامان[٢٠]، الشعراء، شعراء الربابة، والكهنة، والمعلمين، والفنانين، والكتبة، والعلماء، والحاخامات، والملالي ....الخ.

(ب) تديين الذكرى الحضاريّة وتمييز الحاملين لها:

تعتمد درجة تمييز حفظة الذاكرة الحضاريّة وسط المجتمع في المجتمعات الشفوية على حجم الطلب على ذاكرتهم، حيث تُمنح الرتبة الأعلى للمتميزين في نقل التراث الحضاري نقلاً حرفيًّا،

وهذه المهمة تتطلب (من المختص) استخدام ذاكرته البشرية كما لو كانت "قاعدة بيانات" بطريقة تقترب من استخدام (تقنية) الكتابة[٢١]. حيث يُكتب النص الشفهي بداخل ذاكرة على درجة عالية من التخصص والتدريب.

يتم تطبيق منهج الحفظ الحرفي للنصوص عادة عندما تكون المعرفة الطقسية على المحك، أو عندما تكون الطقوس من الواجب تأديتها بصورة حرفيّة (ينبغي أن تتبع "النموذج الأول" بدقة) حتى لو لم تكن طريقة الأداء قد تمّ إيداعها بعد في نصّوص مكتوبة . إن الفيدا[٢٢] هي المثال الأبرز لتدوين وحفظ الذاكرة الطقوسيّة من خلال تقليد الحفظ الشفهي. وتتسق الرتبة الاجتماعية لمتخصصي الطقوس مع حجم المهمة (الملقاة على عاتقهم). فمعروف أنّ "البراهمة"[٢٣] يشكّلون الطبقة الأعلى في مجتمعهم. وربما ترتفع منزلتهم على منزلة طبقة الأرستقراطيين المحاربين (kshatriya)، التي ينتمي إليها الحكام أنفسهم.

في التقاليد الرواندية، كان النص الكامل لجميع الطقوس الملكية الثمانية عشر يتم حفظه من قبل مختصين صُنّفوا باعتبارهم الأعلى بين أعيان المملكة، وكان الخطأ في الحفظ يمكن أن يُعاقب عليه بالإعدام، وكان يشترك الوجهاء الثلاثة (المختصون بحفظ الطقوس الملكيّة) مع الحاكم حتى في ألوهيته.

(Borgeaud, 1988, p. 13)

كانت الطقوس (الدينية) - إذن - هي السياق الذي نشأت فيه أقدم نظم التحفيظ وآليات التذكر الحضاري، بمساعدة - أو بدون - من نظم التدوين (البدائية) كالحبال المعقودة، أو الحجارة المنقوشة، أو غيرها .. مما يتعلق بأشكال ما قبل الكتابة.

(ج) حفظ الذكرى الحضاريّة بعد ظهور الكتابة

من المثير للاهتمام هنا أن نرصد كيف تصرفت المؤسسات الدينيّة المختلفة (التي قلنا في النقطة السابقة إنّها أصبحت الممثل الأول لعمليّة حفظ الذاكرة الحضاريّة للمجموعات قبل مرحلة ظهور الديانات الساميّة) بطرق مختلفة تجاه الكتابة بعد أن تطورت أنظمة كاملة من تلك التقنية الجديدة. وفي التقاليد الهند-أوروبية، بدءًا من البراهمة الهنود وحتى الكهنة الدرويديين في ديانة السلتيك القديمة، تم التعامل مع تلك التقنية المبتدعة (الكتابة) بشكل عام باعتبارها أمرًا منبوذًا ومحلّ شك. حيث بقيت الذاكرة هي الوسيلة الأكثر ثقة لنقل المعرفة الدينية (الطقوس) إلى الأجيال اللاحقة[٢٤]. السبب الذي عادة ما يقدّم كعلة لهذا التفضيل هو أنّ أخطاء كثيرة جدا قد تتسلل إلى النص في أثناء عمليّة النسخ، لكن يبدو أنّ السبب الحقيقي - على كل حال - هو أنّ الكتابة دائما تنطوي على خطر إفشاء التقاليد السريّة مما يعرضها للتدنيس من قِبل آخرين غير أعضاء الكهنوت الرسمي. هذا الانطباع عن عدم الثقة في الكتابة (الذي لم يقتصر على المؤسسات الدينية)، والغريب أنّه كان بارزًا جدًا في أعمال أفلاطون. على الجانب الآخر، وبالنظر إلى التقاليد الساميّة التي جاءتنا من بلاد ما بين النهرين، وإسرائيل، ومصر[٢٥]، فقد أدرك الساميون أن الكتابة وسيلة مثالية لتدوين ونقل التقاليد المقدسة، وخصوصًا النصوص الطقوسيّة والتلاوات (وذلك على العكس تماما من الموقف المعادي والمشكك في تقنية الكتابة).

ظلّت الذاكرة تلعب الدور المركزي كتقنية للحفظ، حتى حين تمّ اعتماد الكتابة لتدوين التقاليد المقدسة. فلم تكن المكتبة النموذجية لأيّ معبد من المعابد المصرية القديمة، لتحتوي كتبًا أكثر مما هو محفوظ في صدور المختصين. وقد أعطى أكليمندس الإسكندري[٢٦] وصفا حيا لمكتبة معبد مصري احتوت على مخزون كتب الحكيم هيرميس - كتبت جميعها بيد الإله تحوت نفسه-. الهيكل الهرمي لكهنة المعبد، بطبقاته الخمس،

يعكس حجم وأهمية أن تكون أدبيات المعبد محلّ تذكّر دائم. ومع إنّه ليس متوقعًا من الكهنة أن يقرأوا ويتعلموا كل الكتب، ولكن ينبغي أن يتخصصوا في بعض أنواع الآداب المناسبة لرتبهم ومناصبهم. وفي وصف أكليمندس للنظام المحكم (والمهيب) لهؤلاء الكهنة، أظهر "كليمندس" كلا من التراتبية المنظمة لهيئة الكهنوت، وللنظام المكتبي للمعبد(٢٧).

(Clemens Alex., Strom. VI. Cap. IV, 5.1 see G. Fowden, 1993, pp. 58-59 ;37)

كانت كتب المعبد بمثابة تدوين للطريقة المثلى لتذكر الطقوس متممه لما دعاه كليمندس بالنظام "التعليمي". من ناحية أخرى، فإنّ كتب الكاهن الأكبر، كانت تحتوي آدابًا عن القوانين، والآلهة، وعن نظام التعليم الكهنوتي. وهكذا كانت كتب المكتبة تنقسم إلى ثلاث رتب:

١. كتب المعرفة المعيارية، التي تحتل المرتبة الأعلى (كتب الكاهن الأعلى).
٢. كتب المعرفة الطقسية، في المرتبة التالية (كتب الرتب الأدنى من الكهنة).
٣. كتب المعرفة العامة: حول علوم كالفلك، والجغرافيا، والشعر، والسيرة الذاتية، والطب، والتي تحتل أدنى مرتبة في هذا النظام المعرفي داخل المعبد .

ويروي أكليمندس، أنّ اثنين وأربعين كتابًا من كتب هيرميس كانت ذات أهمية قصوى. منها ستّة وثلاثون كتابا حفظها الكهنة عن ظهر قلب، وهي الكتب التي تحتوي على فلسفة كاملة عن المصريين. أمّا الكتب الستة المتبقية منها فيتم تدريسها في إطار نظام تعليمي كهني. وهي تتعامل مع الأدوية، وعلم التشريح، ومع الأمراض، وأعضاء الجسم، والمخدرات، وكل من أمراض العيون وأمراض النساء.

(J. Assmann, 2001, pp. 88-89)

(د) تقييد حدود المعرفة بالذكرى الحضاريّة

هناك معنى آخر، يتم من خلاله تنظيم المشاركين في حمل الذاكرة الحضاريّة في المجتمع: وذلك من حيث تقسيم المعرفة الذاكراتية إلى ما هو محظور وما هو غير محظور، فكل مجتمع تقليدي لديه مجالات معرفية محظورة (سريّة/ باطنيّة) لا يتم تعيين حدود حظرها بالاعتماد فقط على قدرات الحفظ لذاكرة الإنسان وعلى فهمه، ولكن أيضا من خلال تحديد شروط سماحيّة تحدد قوانين الولوج والانتماء لهذه المعرفة. ففي اليهودية -على سبيل المثال- تعد المشاركة العامة من الأفراد في حفظ التوراة إحدى مطلوبات التوراة، حيث من المفترض أنّ يحفظ كل الذكور من أفراد المجموعة التوراة عن ظهر قلب إلا أنّ هذه المشاركة تتخصص في عالم التلمود والتعليقات التي عليه: المخطوطات، والمدراش(٢٨) ، وكذلك كتلة ضخمة من الآداب التي يمكن للمتخصصين فقط إتقانها. حيث تخيم السرية على العالم الباطني للقابالاه(٢٩)، ذلك العالم الذي لا يلتحق به سوى أتباع مختارين (وفقط بعد أن يصلوا إلى سنّ الأربعين ).

الذاكرة الحضاريّة لديها إذن ميل طبيعي - كما قلنا في النقطة الأولى- نحو النخبوية. إنّها لا تبدو قائمة على المساواة، فبعض الأفراد عليهم أن يثبتوا أجدرية لكي يتم قبولهم في الامتحانات الرسمية (لعضوية الجماعة الذاكراتيّة) - كما هو الحال في الصين القديمة - أو بأن يظهروا براعة فيما يتمتعون به من حصيلة لغوية، كما هو الحال في إنكلترا، أو من خزينة الاقتباسات في اللغة الألمانية كما هو الحال في ألمانيا في القرن التاسع عشر.

ولا يزال هناك من يُستبعد بشكل منهجي من أنواع من المعرفة "المخصوصة"، مثل النساء في اليونان القديمة، وفي الصين القديمة، وفي اليهودية الأرثوذكسية، أو حتى الطبقات الدنيا في وقت ازدهار الطبقة الوسطى المتعلمة في ألمانيا.

## الذاكرة الحضاريّة وظاهرة الثنائيّة اللغويّة[٣٠]

فيما يخص العمليّة الإعلامية أو عمليّة إذاعة الذاكرة الحضاريّة، كان دائما هناك اتجاه نحو إحداث شكل من أشكال الازدواج اللساني-الثقافي الذي يستجيب لعملية تفريق بين ما يمكن تسميته بعملية تداول "التقاليد العظيمة" وبين تداول التقاليد الأخرى "الأقل رسميّة" على النحو الذي اقترحه ريدفيلد.
(1956, passim)

عاش اليهود دائما في حالة ازدواج لساني حتى تاريخ إنشاء العبرية الحديثة، حيث كتبت تقاليدهم العظيمة باللغة العبرية فيما كانت اتصالاتهم اللغوية في حياتهم اليومية تجري وفقًا للهجات محلية مثل اليديشية، الأدينو، أو حتى وفقًا لمختلف لغات ولهجات الدول والقوميات الأخرى التي عاشوا بداخلها.

وبدرجة مماثلة أو أقل، يبدو أنّ ظاهرة الانشطار اللغوي هذه كانت هي حال كل المجتمعات التقليدية تقريبا في تعبيرها عن خصوصياتها الحضاريّة، سواء كان ذلك في شكل لغتين مختلفتين كما هي الحال بين الهندوسية والسنسكريتية أو الإيطالية واللاتينية. أو كان في شكل ثنائية التركيبة اللغوية داخل اللغة الواحدة مثل لغة القرآن (العربية القرآنية أو الفصحى) والعربية العامية، أو مثل الكلاسيكية الصينية والصينية الحديثة.

هذا الإطار الثنائي التاريخي للغة، ربما أصبح يميل في العصر الحديث إلى التنوع في أطر لغوية إضافية عبر وسائل الإعلام الحديثة كالأفلام والبث الإذاعي، ومحطات التلفزيون. وبحيث إنّ هذه الثنائيّة التاريخية (التي سيشار إليها في الجدول رقم ٢) تصبح غير منصفة لهذا التنوع الحديث الهائل على مستوى المصطلح التقني والفنّي الخاصّ بكل صناعة وفنّ من الفنون الحضاريّة.

**جدول رقم (٢)**
**مناطق الاختلاف بين الذاكرتين الاتصاليّة والحضاريّة**

| مجالات التفرقة | الذاكرة التواصليّة | الذاكرة الحضاريّة |
|---|---|---|
| المحتوى | • التاريخ في إطار كونه ذكرى شخصيّة.<br>• الماضي اللصيق بالحاضر | • التاريخ الأسطوري<br>• الماضي العتيق |
| الأشكال | • التقاليد غير الرسميّة<br>• أنواع التواصل اليومي | • التقاليد التي على درجة عالية من الرسميّة |

| تابع جدول رقم (٢)<br>مناطق الاختلاف بين الذاكرتين الاتصاليّة والحضاريّة | | |
|---|---|---|
| مجالات التفرقة | الذاكرة التواصليّة | الذاكرة الحضاريّة |
| | | • الاتصالات الاحتفالية والطقوس والأعياد الرسميّة |
| وسائط الإذاعة | • التقاليد غير الرسميّة<br>• أنواع التواصل اليومي | • التقاليد التي على درجة عالية من الرسميّة |
| العمر الزمني | • من ٨٠-١٠٠ عام<br>• العمر الزمني في خلال ثلاثة أجيال تفاعليّة | • الماضي المطلق<br>• الأساس الأسطوري للجماعة.<br>• ما قد يصل في القدم إلى نحو ثلاثة آلاف عام. |
| حيز المشاركة | • مشاركة مشاعيّة غير منظّمة | • مؤسسات متخصصة مهمتها حفظ الذاكرة.<br>• مؤسسات لها تراتبية تنظيمية حاسمة (هرميّة البناء). |

-٤-

## صناعة الذكرى
## تطوّر أنماط وتقنيات التذكّر

هناك انتقالان مهمان يشرحان ديناميات الذاكرة الحضاريّة، وهذان الانتقالان يمتلكان أهمية هيكلية، وتجب على الأقل الإشارة إليهما ولو بشكل وجيز في هذا السياق، الأول: الانتقال من الذاكرة الشخصية (التواصلية) إلى الذاكرة الحضاريّة. والثاني: يقع ضمن حدود الذاكرة الحضاريّة نفسها، ذلك التحرك القابل للارتداد إمّا من خلفية المشهد إلى واجهته، أو من الأطراف إلى المركز، أو من الكمون إلى الظهور، أو بعكس ذلك كلّه. هذا القبول بمرونة التحولات يقتضي ضمنًا أن تكون الحدود الهيكلية بين الأشكال المتجسّدة ووسائط إيداع الذكريات يمكن تجاوزها، وهو الحد الفاصل بين ما أقترح أن نطلق عليه "الواقع أو الوضع التطبيقي والعملي" وبين "مستودعات التخزين الثقافي" أو "القوانين والمرجعيات الحضاريّة" أو "الأرشيفات".
(A. Assmann, 1999, pp. 130-145)

إن مشكلتنا هنا أنّنا نستحضر أزمة يعيشها المجتمع الغربي الذي يعالج اليوم مرحلة انتقال من ذاكرة تتواصل مع واحدة من أكبر كوارث التاريخ الإنساني فداحة إلى حيّز إيداع هذا التواصل ضمن أطر الذاكرة الحضاريّة. والمشكلة الرئيسة هي كيفية الحفاظ على ذكريات شخصية من الناجين من المحرقة وغيرهم من شهود عيان على الكوارث التي وقعت في سياق الحرب العالمية الثانية (٣١)، وكيفية تحويل هذه الذكرى الاتصالية المعرضة للفناء إلى أشكال دائمة من الذاكرة الحضاريّة يمكن أن تنتقل إلى الأجيال اللاحقة.

## تقنية التذكر الحضاري الإسرائيليّة

يقدم سفر التثنية (٣٢) توازيا لافتا للنظر (في مسألة ضبط التحوّل من الاتصالي القابل للنسيان إلى الحضاري القابل دائمًا لإعادة الاستحضار، المرن دائمًا لإعادة التأويل والتفسير والطرح). فالإشكالية التي يهتم بها سفر التثنية هي: كيفية الحفاظ على كل من ذاكرة الجيل الذي شهد حادثة الخروج من مصر، والوحي الإلهي التقنيني، وتحويلهما معًا إلى ذاكرة ثقافية يمكن أن تُصدّر إلى عدد لانهائي من الأجيال القادمة من إسرائيل. والهدف من سفر التثنية هو تعليم ما الشيء الذي يتوجب أن نتذكره، وما الكيفية التي يمكن أن نتذكره بها؟ ذلك أنّ كلا الأمرين: الدرس الذي يجب ألا يُنسى أبدا، وتقنية عدم نسيانه، يضمنان انتقال (الدرس) المستمر (إلى دارسين جدد).

يحدد (النّبي) موسى (في سفر التثنية) تقنية تذكريّة متكاملة لكل من الفرد والجماعة. إن سفر التثنية هو النص الرئيس لدين يقوم على العهد بين إله واحد وشعب مختار. في هذا الدين الجديد، تلعب الذاكرة دورًا مركزيًّا. إنّها تتفاعل مع حالة إحداث تغيير ثوري في مفهوم الذاكرة الحضاريّة. إذ في العادة، فإنّ الذاكرة الحضاريّة لا تتأسس بهذه الطريقة. إنها تتراكم وتتغير في سياق توالي الأحداث والقرون. ولذلك فإنّ ما نراه هنا من تثوير لتقنية التذكر التي يتبعها ويطورها سفر التثنية إنمّا هي نموذج ينتمي إلى السياسة أكثر منه إلى الذاكرة الحضاريّة.

تتميّز الذاكرة السياسية بأنّها في غاية المعيارية، وفي غاية التحديد والضبط لما لا ينبغي نسيانه أبدًا من أجل تشكيل الانتماء إلى الهوية السياسية. وسفر التثنية يتوافق بشكل وثيق مع هذا المفهوم السياسي. ويرتكز هذا المفهوم السياسي تاريخيّا على ذلك النموذج الذي يصف أحد الطقوس الدينية التي أوجبها الملك الآشوري أسرحدون(٣٣)، بوصفه طقسًا دينيًا يمارسه أتباع الإمبراطوريّة في بلدانهم البعيدة عن مقر الحكم الآشوري، للتأكد من أن عماله التابعين للإمبراطوريّة يتذكرون ولاءهم له. حيث كان الطقس يبدأ أولا بالسفر إلى "نينوى"(٣٣) عاصمة الإمبراطوريّة الآشوريّة؛ من أجل تقديم قسم الولاء لآسرحدون ولوليّ عهده ابنه آشور بانيبال. وحتى لا ينسى المقسمون قسَمَهم، فقد كانوا يؤدون طقوسًا سنوية إذا عادوا إلى مدنهم لتحديث ذاكرتهم بهذا القسم أو بتلك البيعة. وقد خُصّصت هذه الشعيرة للإلهة عشتار(٣٤)، تقول الشعيرة:

"سوف تسمح لكم عشتار بشرب جرّة ماء من مائها، وسوف يعود هذا الماء في أجسادكم معكم إلى مدنكم وسوف يأكل خبزكم، فهل ستنسون شروطكم وتعهداتكم للملك آسرحدون يا من شربتم من يد عشتار؟"(٣٥).

ومن هذه الشعيرة الذاكراتيّة - وبالتأكيد من الكثير من مثيلاتها، والتي كانت تتكرر بشكل دوري (خلال التاريخ)- طوّر سفر التثنية ثقافة كاملة للتذكر، وشكلًا من أشكال الحياة التي أصبحت تعرف لاحقًا باسم "الدين"، ومن ثم أصبح (سفر التثنية) نموذجا للأديان التي ستصبح لاحقًا ذات طابع عالمي مثل: المسيحية والإسلام.

هذا النوع الجديد من "الدين" ليس مجرد عبادة. إنّه يمتد إلى كل جانب من جوانب الحياة[٣٦]، ويركز خصوصا على المعياريّة القانونيّة وعلى قواعد السلوك. إنّ هذا النوع من التديّن لم يتطوّر عن النمط الديني القديم المعروف باسم: "عبادة الأوثان"، ولكنّه تطوّر -في الحقيقة- عن نمط سياسي يمثل التقليد، ما يعني أنّه ربما يكون قد حلّ (في ثوبه هذا) كشكل من أشكال التحرر والانعتاق[٣٧].

وبالتالي فإنّ هذا النوع المبتكر من "الدين" إنّما يمثل خليطًا جديدا تماما من كل من المؤسسة التقليدية القديمة للدين (المؤسسة الطقوسيّة) ومن المنظمات سوسيو- سياسية، وكلتاهما ترتكز أدبياته في المقام الأول على مسألة "الذكرى". ومرة أخرى تطفو العلاقة بين الذاكرة والمجتمع إلى السطح مجددًا. وكما ورد في بداية هذا الفصل، فإنّ الذاكرة إنّما تمكننا من العيش في الجماعات والمجتمعات، وبالمقابل فإنّ العيش في الجماعات والمجتمعات يمكننا من بناء الذاكرة. هذه العلاقة بين الذاكرة وتحقيق الانتماء (للجماعة) ليست مجرد مسألة ذاتيّة الضبط أو هي نتاج تطور بيولوجي يأتي من تلقاء نفسه، كما يقترح هالبفاكس، وإنما هي بالأحرى مسألة مأسسة سياسية بالأساس، فكلٌ من التذكر والانتماء لهما ذات الأبعاد المعيارية. فإذا كنت تريد أن تنتمي، في "الدين" العبراني الجديد فإنّه يجب أن تتذكر: (זכור)[٣٨]. إنّ التذكر هو "الحتميّة الوجوديّة اليهوديّة".

(Yerushalmi, 1982).

كان من المفترض أن تكون تقنية التذكّر الآشورية أساسًا لذاكرة سياسي-دينية آشوريّة، حيث يستحيل التذكر واجبًا وفرضًا دينيًا ولا شكّ أنّ هذا كان هو القصد الأساسي من ابتكار هذه الشعيرة السياسيّة الآشوريّة: "إذا كنت تريد أن تنتمي إلى الإمبراطورية الآشورية وأن تكون في مأمن من العنف السياسي، فإنّ عليك أن تتذكر ولاء كنت قد أقسمت عليه؛ أمّا إذا كنت قد نسيته فسوف تعاقب بالطرد".

الفرق المهم والمؤثر ثقافيًا وحضاريًا بين السياقين الآشوري والعبري هنا: هو أنّه في السياق الآشوري القديم ظلّت الذاكرة ضمن حدود الطقوس البحتة، في حين أنّه في تقنية التذكّر التي ابتدعها -بحق- سفر التثنية القوي العبري فقد حدث تطور ثوري خطير لتقنية "التذكر"، بحيث قفزت هذه التقنية خطوات هائلة فتحوّلت بدلاً من أن تودع نفسها داخل إطار طقوسي بحت، يصير دائمًا محل تهديد بالنسيان بموجب تطوّرات الزمن وتطوّرات الذهن البشري المتقلب والمتطوّر دومًا إلى حالة تودع الذاكرة فيها نفسها في فلسفة التفكير اليومي للجماعة المتذكرة معتمدة في ذلك على تطوّرات تقنية الكتابة وعلى الحفظ والتناقل الشفوي. تتأسس الطقوس على فكرة التكرار، كل أداء طقسي يجب أن يقلّد حرفيًا قدر المستطاع نموذجًا ثابتًا من الأداء الطقسي، من أجل الوصول لأشبه أداء طقسي بالنموذج الأصلي، ويكون ذلك في إطار من غاية الاحترام والتقديس. حيث يتم استحضار (التدفق) الزمني في نمط يجمع بين ما لا رجعة فيه من الزمن وبين مقابله، الزمن الماضي والزمن العائد (إلى الوراء). بهذه الطريقة يتم إنقاذ المؤسسات الاجتماعيّة من عمليات التدهور، والتلاشي (الزمنية الطبيعية). حيث يتم دمجها في الدورات الطبيعية للتجدد. إن التكرار هو شكل من أشكال الحفظ الذاكراتي ...، والفرق الحاسم بين تقنية التذكر المعتمدة على الطقوس وتقنية التذكر التوراتية، هي أن الطريقة الأولى عمليًا غير مصانة ومعرضة لخطر الزوال لأنّ الحفظة هنا سيكونون فقط المتخصصين الذين لديهم المعرفة.

إذا تبعت حضارة ما نمط الحفظ الطقسي لذاكرتها الحضاريّة فإنّها تكون قد أودعت بذلك نمط التداول العام والاتصالات العامة للذاكرة الحضاريّة بوصفه مخزونًا في ذاكرات فئة مخصوصة من المجتمع، تظهره ما بين الحين والآخر في نمط

الأعياد ومناسبات اجتماع الجمهور الواسع لأداء الطقوس وتلاوة النصوص المقدسة.

هذا الاختلاف في مستوى وطبيعة المشاركة ما بين حفظ وتداول الذاكرة والهويّة الجمعيّة والذاكرة والهويّة الحضاريّة هو الأبرز فيما أثبته جوزيفوس فلافيوس في رسالته: "في الرد على أبيون" Apionem حيث يقول له مفاخراً بقيم الجماعة اليهودية وبلحمتها:

"هل يمكن لأية حكومة أن تكون أكثر قداسة من هذا؟ هل يمكن لدين أن يتكيف مع الطبيعة الإلهية بشكل أفضل؟ في أيّ مكان غير هذا يندمج الشعب كله، بفضل الجهد الخارق والدقيق لجماعة الكهنة التوراتيين، في هذا الإطار من التلقين العام للمبادئ الدقيقة للتقوى الحقيقية؟ وبحيث يتحوّل الجسم السياسي للجماعة إلى جمعية واحدة متحدة كبيرة، تبقى معا وباستمرار، من أجل الاحتفال الدائم بالأسرار المقدسة. إنّ للأمم أن تواكب هذه الحالة لبضعة أيام فقط، يمارسون خلالها فقط ما يسمونه استرجاع الأسرار العائلية والتلقين القومي، لكنّنا ويا للشرف، أذعنا هذه المعرفة القومية بين جماعتنا كلها، تلك المعرفة اليقينية المطلقة التي لا تقبل الخطأ، وتمتعنا بذلك على الدوام خلال سائر أيام حياتنا".

-٥-

## نصوص الذكرى

إنّ الأديان "الوثنية" - على الرغم من الاستخدام الواسع النطاق لتقنية التلقين أو حتى تقنية الكتابة- لا تزال تعتمد في استمرارية ذاكرتها الحضاريّة على أداة الطقس.

كانت الطقوس والنصوص حلولا لمشكلة كيف نجعل مما هو زائل من الذكريات موضوعًا دائما للذكرى؟ ومن هنا نتبين كيف يتم التأسيس لهذه الديمومة؟ القضيّة نفسها هي ما واجهته الذاكرة، وبهذا المعنى يمكن أن ينظر إلى الطقوس والنصوص كوسائط إذاعة ونشر للذاكرة: الطقوس تؤمّن للذاكرة الحضاريّة حفظًا مؤقتا عن طريق التكرار، والنصوص تؤمّن ذلك (الحفظ) لمدد أطول، ولكي يتم حفظ حياة دائمة الاستمرارية للنصوص، فإنّ ذلك يكون فقط من خلال مؤسسات للتعليم والتأويل تحافظ على النصوص القديمة على قيد الحياة وذات دلالة قابلة للفهم. ولأنّ النصوص في هذه الحالة ستكون نصوصًا مقدّسة وغير قابلة للتعديل والتطوير لمناسبة العصور الجديدة، فيكون التفسير والتعليق الذي تضطلع به هذه المؤسسات الطريق الوحيدة للحفاظ على النص في مواجهة عالم دائم التغير.

لقد طورت جميع الأديان الجديدة -بعد مرحلة العصور القديمة- لنفسها قوانين تحكم مسألة الشروحات والنصوص بحيث تجعل من نصوصها المقدّسة والتي لا يمكن المساس بحرفيتها قادرة على التعاطي مع تغيرات العصور. معظم هذه الديانات الجديدة كانت الديانات التوحيدية، ومعظمها أيضًا كان معاديًا للتقاليد وللديانات القديمة، وقد تمّ رفضها جميعًا باعتبار أنّها تقاليد وديانات وثنية. وتشمل دائرة هذه الديانات الجديدة كلاً من: اليهودية، والمسيحية، والإسلام، والبوذية [٣٩]، اليانية [٤٠]، وديانة السيخ[٤١]، والداوية[٤٢]، والكونفوشيوسية[٤٣]، وصولا الى المورمون[٤٤].

إن التحالف القوي بين الأديان من هذه النوعيّة الجديدة، وإنشاء النصوص القانونيّة المقدسة ووضع نظم التعليقات والشروح الخادمة لعملية استمراريتها يجعلنا نضع خطًا تحت مسألة العلاقة بين الذاكرة والهوية. إن الانتقال من الطقوسيّة القديمة ذات طابع الحفظ المؤقت للذكرى الحضاريّة إلى النصوصيّة ذات الطابع المستدام، يعني إعادة تنظيم كاملة للذاكرة الحضاريّة يسير في ذات الاتجاه الذي سارت فيه عمليّة الانتقال من

الأديان القديمة المحصورة في إطار عرقيّة أو ثقافة معينة إلى نوع جديد من الأديان العالمية العابرة للثقافات والعابرة للقوميات ما يعني نظامًا جديدًا كليًّا لبناء هويّات قومية جديدة[٤٥]. لقد عملت النصوص المقدّسة الجديدة بطريقة ما، كوطن قومي، لأولئك المستهدفين بالدين والتعاليم الجديدة من متعددي الأعراق والثقافات.

## حرب النصوص.. المقاومة الكلاسيكية للنصوص القانونيّة الدينيّة

هناك فرق مهم هنا، وهو أنّ الذاكرة الحضاريّة الأوربيّة قد تشكلت ليس من خلال القوانين الكنسيّة فحسب، بل أيضًا بالتوازي مع قوانين كانت محل احترام شديد في الوجدان الغربي من الأدبين اليوناني واللاتيني، ويحسب هذا الإنجاز المتميز لكل من الرهبان الأيرلنديين والعلماء البيزنطيين، والأشخاص الذين عملوا (في محيط ثقافات) العالم القديم، فعملوا على نسخ وإنقاذ جزء مهم وكبير من الآداب الوثنية للعصور الكلاسيكية القديمة جنبا إلى جنب مع شيء من الأدب الديني القديم.

إن المناقشة التفصيلية لهذه المحاولة الكلاسيكية لمواجهة القانون الثقافي للأديان الجديدة وخلق مشروع مواز اعتمادًا على هذه المواريث من آداب وأفكار اليونان واللاتينيين هي خارج نطاق هذا الفصل، ولكن ينبغي على الأقل الإشارة إليها، لأنّ ذلك يمثّل نوعًا ما من أنواع المشاريع الموازية والمجابهة للاكتساح الثقافي والحضاري للديانات الجديدة.

ففي الوقت نفسه - تقريبًا- الذي بدأ فيه التنقيح النهائي للكتاب المقدس لدى الكنيسة المسيحيّة، كان فقهاء اللغة السكندريون يبذلون جهدًا محمومًا من أجل جمع وحصر أدب اليونان القديمة، وإعداد قوائم بأسماء الأعمال والمؤلفين الذين تستحق أعمالهم أن تعاد طباعتها وأن تشرح. (hoi prattomenoi). وقد شمل ذلك أعمال واحد مثل: "أولوس جالياس[٤٦] Gellius Aulus الذي صُنّفت أعماله على أنها من كلاسيكياته "classici"، ما يعطي إشارة كون المواد الأدبية وأهم الكُتّاب الكلاسيكيين في تلك الفترة كانوا ضمن الطبقة الأولى من دافعي الضرائب الرومانيين.

إن ظاهرة تحوّل النصّي إلى قداسي أو كلاسيكي من الظواهر المعتادة في تنظيم الذاكرة الحضاريّة، ليس فقط في الغرب ولكن في أيّ مكان احتلّت فيه الكتابة دورًا أساسيًّا في عمليّة الذاكرة الحضاريّة. صحيح أنّ حركة العودة إلى كلاسيكيّات العصور القديمة لم تكن تقتصر على الحركة التنويريّة في أوربا التي تجلّت في مثل: حركة عصر النهضة في إيطاليا، وتطورات القرن السابع عشر في فرنسا، والعصر "الأغسطسي" في إنجلترا[٤٧]، وعقود حول العام ١٧٩٠ في ألمانيا. لكن الفارق أنّه كان لدى أوربا بنية واضحة من "العصور الذهبية القديمة" "Golden Ages" والتي أمكن اللجوء إليها في العصور الحديثة كنوع موازي وربما مقاوم لحالة السيطرة الكاسحة لثقافة الأديان التي غمرت جملة العصور الوسيطة، وذلك كما حصل من اتكاءات العصر الإليزابيثي في إنجلترا وعصر لويس الرابع عشر في فرنسا، وحيث برزت أعمال كل من شيلر وغوته في ألمانيا، وموزارت وهايدن، وبيتهوفن في فيينا متكئة جميعها على تراثيات واضحة من العصور الكلاسيكيّة القديمة (ما قبل عصر الأديان الجديدة - العولميّة). إنّ حالة الموسيقا على وجه التحديد تكشف عن تلك الضرورة التي اقتضت إنشاء عصر ذهبي (جديد) حيث لا إمكانية للعودة إلى العصور الذهبيّة القديمة في هذا المجال بالتحديد.

(Vosskamp, 1993)

إنّ الفرق الحاسم بين عمليتي الإحياء ما بين الكلاسيكية وبين الأديان يكمن في الحقيقة في مسألة الأصول النصيّة والمرجعيّة لكل منهما،

فالأصول النصيّة للأديان مقدسة ومغلقة ولا يمكن توسعتها أو إحداث تعديلات فيها، اللهمّ إلا من خلال التعليقات والشروح، وهي عمليّة معقدة جدا، ولها ضوابطها الحساسة والخطيرة، في حين أن القوانين الكلاسيكية أكثر انفتاحا على عمليات التطوير المرن، ذلك لأنّه لكل عصر من العصور -بما في ذلك العصور الكلاسيكيّة القديمة نفسها- مرجعياتها الكلاسيكيّة التي قد تصبح هدفا للرجوع إليها واستلهامها، وإعادة تدوير بقراءات جديدة مختلفة كليّا ودون ارتباط بكون هذا تحريفا للقديم من عدمه. إنّ القوانين "الكلاسيكية" قابلة للتعديل والتغير، تعيد ترتيب نفسها حول إبداع إلهامي مركزي جديد من الأعمال الإلهامية الجديدة التي تحل نفسها باعتبارها قانونا مركزيا جديدا يناسب العصر، ومن دون صراعات مع القوانين القديمة.

قد لا يستطيع المرء أن ينكر أن للقانون الكلاسيكي طابعًا دينيًا. ما قد يبعث شعورًا بأنّ كلا من الفن، والفلسفة (أو ما هو كلاسيكي)، والدين، ذات جذور مشتركة وهذه الجذور لا تُكمن في شيء آخر خلاف الذاكرة الحضاريّة.

## تعليقات المترجم

١- هذا المقال هو أحد أجزاء القسم النظري من كتاب ضخم أخرجته الندوة نصف السنوية الرابعة لقسم الجغرافيا بجامعة هايدلبرج Heidelberg وتولت نشره دار Springer تحت عنوان: "الذاكرة الحضاريّة.. وجهة نظر جغرافيّة".

- سمحت لنفسي في بعض الأحيان بالتدخل الشارح ووضعت تدخلي ما بين قوسين.
- جميع إحالات المؤلف المرجعيّة على حالها في صلب النص.
- المصطلحات تم نقلها في المتن بلغتها سواء الألمانية أو الإنجليزية، وكذلك الأسماء.

٢ - البنائية الاجتماعية أو البناء الاجتماعي (أيضا المفهوم الاجتماعي عن الواقع) هي نظرية في المعرفة في علم الاجتماع وفي نظريات الاتصال تَدْرُس تطورَ المفاهيم التي شُيدت بصورة مشتركة (داخل جماعة/جماعات) عن العالم وهذه المفاهيم هي التي تشكل الأساس لافتراضاتنا المشتركة عن الواقع الذي نعيشه كمجموعة/ كمجموعات.

٣- غالبا ما لا يكون متاحا للآخرين، وإنّما يكون كمصدر داخلي للتصورات وللسلوك الشخصي.

٤ - وباعتبار أنّ هذه وظيفته التي خلقته الجماعة لكي يقوم بها.

٥ - العراقة والتجذّر في الزمن تثبت به المجموعة لنفسها شعورًا بأحقية الوجود والاستمرار في المستقبل.

٦ - سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩): طبيب نمساوي، ومؤسس لعلم النفس الحديث. اشتهر بنظرياته في "اللاوعي"، وعلى حين أنه تم تجاوز الكثير من أفكاره أو تم تعديل بعضها مع التقدم في مجال علم النفس، تبقى أفكاره مهمة ولا تزال تؤثر في بعض العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.

٧ - كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١م): عالم نفس سويسري ومؤسس لعلم النفس التحليلي. أدت أعماله إلى تقاربه مع سيجموند فرويد حيث توثقت أواصر الصداقة بينهما لسنوات طوال، منذ عام ١٩٠٦م واستمرت للعام ١٩١٣م. وكان أول لقاء بينهما في عام ١٩٠٧. وفى عام ١٩٠٩ سافر ييونج وفرويد إلى الولايات المتحدة الأمريكية

ليحاضرا في جامعة فرويد يطمع أن يخلفة يونج علي عرش التحليل النفسى ولكن آراء يونج وتجديداته أدت إلي القطيعة بينهما. وبناء على نظريته في اللاشعور فإنّ اللاشعور يتكون من قسمين: اللاشعور الفردي ويتكون نتيجة لخبرة الفرد ولما يعانيه الفرد من كبت الداخلي. واللاشعور الجمعي حيث توجد صور بدائية للبشر، وهذه الصور البدائية هي أنماط أوّلية للفكر تميل لتشخيص العمليات الطبيغية بلغة أسطورية ميتافزيقية لمفاهيم كالخير والشر والأرواح الشريرة ..الخ.

٨- إبراهام موريتز واربورغ Abraham Moritz Warburg، المعروف باسم آبي واربورغ Aby Warburg (١٨٦٦ - ١٩٢٩م) مؤرخ الفنون الألماني والمنظر الثقافي، أسس مكتبة خاصة للدراسات الحضاريّة، تم نقلها إلى معهد واربورغ في لندن. يقع الإرث الفنّي للعالم الكلاسيكي في قلب أبحاثه، وقد تتبع آثار تمثل ونقل الفنون الكلاسيكيّة القديمة في مختلف مناطق الثقافة الغربية وصولا إلى عصر النهضة.

٩ - "afterlife" (Nachleben) of classical antiquity in Western culture"

١٠- نيموثين "Mnemosyne" الإلهة التي تجسد الذكرى في الميثولوجيا اليونانية.. ابنة أورانوس وغايا اتصلت -بحسب الأسطورة اليونانية- جنسيًا مع ابن أخيها "زيوس العظيم" لمدة تسع ليال ومن ثمّ أنجبت منه آلهة الفنون التسعة أو الميوزات اليونانية وهنّ إلهات الإلهام، وملهمات جميع أنواع الفنون والشعر والعلوم. وهن: كاليوبي Calliope (آلهة الشعر الملحمي والنطق الفصيح) أكبر آلهات الإلهام سنًا، وقائدتهن. ثمّ كليو Clio (آلهة التاريخ) ويوتيربي Euterpe (إلهة الموسيقى) وايراتو Erato (آلهة الشعر الغنائي) وميلبوميني Melpomene (آلهة المأساة) وبوليهيمنيا Polyhymnia (آلهة التراتيل) وتيربسيكوري Terpsichore (آلهة الرقص) وثاليا Thalia (آلهة الكوميديا) وأورانيا Urania (آلهة علم الفلك).

١١- إرنست روبرت كورتيوس (١٨٨٦ - ١٩٥٦) عالم أدب ولغوي ألماني، اشتهر سنة ١٩٤٨ بدراسته التي عنوانها: "الأدب الأوروبي واللاتينية في العصور الوسطى".

١٢- بول توماس مان (١٩٥٥-١٨٧٥م) روائي وكاتب وناقد اجتماعي ألماني، وحائز على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٢٩م. له تحليل ونقد للروح الأوروبية والألمانية ويستلهم في قصصه حكايات التراث الألماني وحكايات الكتاب المقدس فضلا عن ارتكانه إلى أفكار غوته ونيتشه وشوبنهاور. رباعيته: "يوسف وإخوته" هي رواية ملحمية مكتوبة على مدى ستة عشر عاما، وتعد واحدا من أكبر وأهم أعماله.

١٣- بدأت أبحاث يان أسمن عن الذاكرة الحضارية تأخذ صورتها المتكاملة أواسط تسعينات القرن العشرين.

١٤- وقد تكون فقدت ربما سياقها الأصيل، وربما انتقلت من ثقافة لثقافة أخرى مغايرة تماما وربما فقدت معانيها الأصلية بالمرّة- يمكننا هنا أن نضرب المثل بانتقال الثقافة البوذية من موطنها الأصلي في الهند إلى الصين التي كانت تنعت الهند يوما بأنّها أرض البوذيين؟ ويراجع: أمارتيا صن، العنف والهوية، سلسلة عالم المعرفة ص٥٨.

١٥- مارسيل بروست Marcel Proust (١٨٧١ - ١٩٢٢م) واحد من أهم الروائيين الفرنسيين في القرن العشرين. من أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن المفقود والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي ١٩١٣ و١٩٢٧م أي بعد وفاته. وهي تعتبر اليوم من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية. وتستعرض كتابات بروست تأثيرات الماضي على الحاضر.

١٦- يان فانسينا (من مواليد ١٤ سبتمبر ١٩٢٩) عمره الآن ٨٦ عاما، مؤرخ وأنثروبولوجي بلجيكي متخصص في أفريقيا. ويعتبر المرجعية العليا في تاريخ شعوب وسط أفريقيا. هو مبتكر الرئيسي للمنهج التاريخي للتعامل مع مصادر

التاريخ الشفوي ومصادر معرفة التاريخية من القبائل الأفريقية، له العديد من الكتب والمقالات، وقد قام بتدريب أجيال من طلاب الدراسات العليا في جامعة ويسكونسن ما بين خمسينات حتى تسعينات القرن العشرين. وقد عمل فانسينا على إبراز القيمة التاريخية للتراث الشفهي، والأنواع الأخرى من التراث الشعبي في كتابه الذائع الصِّيت الموسوم بـ"المأثورات الشفهية، دراسة في المنهجية التاريخية"، الذي صدر في طبعته الفرنسيّة لأوّل مرّة عام ١٩٦١م، ثم ظهر في طبعة إنجليزية عام ١٩٦٥م في شيكاغو. يراجع: د. عبدالله بن إبراهيم العسكر: أهمية تدوين التراث الشفاهي كمصدر تاريخي.

وينظر: http://faculty.ksu.edu.sa/834/Pages/topicacd4.aspx

Bauer, W., Einfuhrung in das studium der Geschichte, Tubingen, 1928, p.passim

١٧ - وهو ما يفسّر ظاهرة الماضي الثقافي الميت وجدانيًا والحي أثريًا لدى جماعة بشريّة كالجماعة المصرية، فلا شكّ أنّه لو كان هناك جماعة على ظهر الأرض لديها ارتباط بماض صادق فإنّه ستكون الجماعة المصرية، لكن الواقع يقول أنّ المصريين هم أكثر شعوب الأرض في عدم ارتباطهم بتاريخهم العريق لصالح ارتباطات أكثر حداثة بكثير من عمق ماضيهم الأول والماثل أمام أعينهم في كل شبر من الأراضي المصريّة، إنّ هذا الإنكار للتاريخ ليس إنكارًا بالمعنى المفهوم بقدر ما هو فقدان للرابط التخييلي ما بين الجماعة الموجودة وما بين الأسس التخييليّة التي قامت عليها الآثار الشاهدة. وما ندرسه هنا يؤكّد أنّ هذا الرابط مرن جدًّا، ويمكن استعادته وتأويله وبطرق مختلفة وفي غاية المرونة إذا ما قررت المؤسسات الحاكمة ذلك.

١٨- في مفهوم الأفق يرى نيتشه أن رجالا مخصوصين وربما مؤسسات تضع للجماعة أفقها الأخلاقي، وهذا الأفق هو قواعد مطلقة تحدد للجماعة كيف لها أن تمارس عيشها وما هو صحيح أخلاقيًا وما هو باطل، ومن خلال هذا الأفق تتحرك الجماعة، نيتشه يضع في مقدمة هؤلاء عالميًا: أفلاطون، لوك، هيغل، بوذا، جيفرسون، وعيسى اليسوع ويرى أنّهم جميعا يعتقدون أنّهم اكتشفوا ولم يخلقوا هذه القيم.

١٩- وقد كان الوضع كذلك حتى وقت قريب جدا في مصر، وقد يكون بعضهم ما زال موجودا في بعض المناطق، وقد استمعت وأنا طفل إلى بعض هؤلاء الشعراء، في الموالد أو الاحتفالات الدينية التي كانت تقام لما يعرف في الثقافة الشعبية القومية المصريّة باسم أولياء الله الصالحين من المواطنين الصالحين الذين أثبتوا صلاحا وطهرانيّة وفي بعض الأحيان شجاعة خاصة، وللأسف الشديد فقد تواطأت المؤسسات الرسميّة مع الإرهابيين في سحق هذه الطقوس القومية لصالح انتشار أنواع محددة من الثقافة الدينيّة المخططة؟! ولم تقل الدراسة هنا شيئًا غير هذا!!

٢٠- الشامان: الشامانية ظاهرة دينية قديمة، انتشرت في دول عديدة من العالم، خاصة في دول آسيا الوسطى والشمالية. وتأثرت بمذاهب آسيوية كبرى كالبوذية دون أن تفقد بنيتها الخاصة، وتعد الشامانية تجربة دينية غريبة، إذ كلمة الشامان في بعض معانيها تعني الاضطراب والبلبلة؛ لأن الرجل يتعرض أحيانًا في الحلقات إلى نوبات يصرخ فيها، ويقفز ويؤدي حركات عنيفة.

٢١- ما يعطي انطباعًا بأنّ الشعوب التي لم تستطع الفكاك من حرفيتها في نقل التراث الثقافي والديني الخاص بها لا يمكن اعتبارها جديًّا شعوبًا كتابية؟!

٢٢- فيدا (Vedas) الكتاب المقدس للديانة الهندوسية وهو كتاب يقع في ٨٠٠ مجلدًا تقريبًا تم تأليفه طيلة ١٠٠٠ سنة وقيل ٣ آلاف سنة، وهي النصوص المقدسة من الترانيم والتراتيل لدي الآريين الهنود لتكريم الآلهة. والكتاب مقسم

إلى أربعة أجزاء ضخمة هي الرامايانا ويتحدث عن نشأة الآلهة وأساطيرها، والمانوسمرتي ويتحدث عن حقوق الطبقات الهندية الأربعة البراهمة الذين خلقوا من رأس الإله كريشنا، والكشاتريا الذين خلقوا من ذراعي كريشنا والفايشيا الذين خلقوا من الأفخاذ وأخيرا الشودرا الذين خلقوا من أقدام كريشنا وهم المنبوذون والمضطهدون الذين لا يحق لهم شيء في دين الهندوس. وما زالت آلهة الشعب الفيدي موجودة في العقيدة الهندوسية حتى اليوم صحيح أنّ ذلك أضحى بصورة أخف من السابق لتأثير الأديان الجديدة في النفور من الهندوسية التقليدية وأيضًا لتحكم القوانين الحديثة وأحكام العولمة.

٢٣- أعلى الطبقات الهندوسيّة الأربعة والمخلوقون من رأس الإله كريشنا، كما هو موضح سابقًا.

٢٤- اعتقد أن السؤال: لماذا كانت الطقوس الدينية هي الرمز الأكبر لحفظ الهوية الجماعية ولحفظ الانتماء؟ هو ما أشار إليه المؤلف في بطاقات كثيرة عن موضوع حفظ العالم وما تناولناه نحن في قضيّة الرمز والمعنى البشريّة بامتياز

٢٥- إدخال مصر والعراق في إطار منطقة التأثير الثقافي السامي قد يثير خلافات، خصوصًا مع التشكيكات التاريخية الكثيرة في روايات اليهود سواء فيما تعلق بمسألة عبور النبي "إبراهيم" من ناحية العراق أو واقعة الخروج من مصر وما ينسج حولها من أساطير.. لكن على كلّ حال فإنّ التواجد العبراني بطريق أو بآخر قد حصل في البلدين: أعني العراق ومصر، وعلى كلّ حال، فلئن كان حجم وأثر هذا التواجد العبراني ضئيلاً ثقافيا بالنسبة للتأثير من العبريين باتجاه الحضارتين المصرية والعراقية، إلا أنّه وبلا شك فإنّ تأثير كلتا الحضارتين على الجماعة العبريّة التي عاشت بين ظهرانيها كان له أثر كبير عليها. وللإنصاف الواجب، يجب أن يذكر أنّ حفاظ الجماعة العبرانيّة على وحدتها القومية والهوياتية والذكرياتية هو واحد من أبرز امتيازات الجماعة العبريّة، وإن كان سيتحول بعد ذلك إلى مصدر أصيل لكل جماعات التعصب والإرهاب الذكرياتي المدعية لامتلاك المطلق؟!

٢٦- إكليمندس الإسكندري أو "تيتوس فلافيوس إكليمندس Titus Flavius Clemens، واحد من أبرز معلمي مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، ولد في أثينا منتصف القرن الثاني الميلادي وتوفي بين عامي ٢١١ و ٢١٥م. أبرز ما ميز تعاليمه هو ربطه بين الفلسفة اليونانية واللاهوت المسيحي، فكانت كل كتاباته بشكل عام موجهة للعالم الهيليني والثقافة اليونانية.

٢٧- ويبدو أنّ وضع المعرفة الدينيّة في مقام لا يقارن بالعلوم العقليّة أقدم كثيراً مما تتصوره عقول التنويريين في العصر الحديث.

٢٨- مجموعة شروحات الحاخامات اليهود واستنباطاتهم.

٢٩- القبالاه أو كابالاه: معتقدات وشروحات روحانية فلسفية تفسر الحياة والكون والربانيات.

٣٠- يثير "أسمن" هنا مهمة: فهل نشأت الازدواجية اللسانية عن قصد مقصود، وكان أساس نشأتها ذلك التمييز المقصود ما بين لغة النخبة العالمة بالأسرار الحضاريّة وبالتقاليد العليا وأحكامها، وبين لغة العامّة؟ هل عمد لذلك كهنة الحضارات لكي يميزوا أنفسهم عن الباقين؟ هل تبعث سخرية المصريين من التقعر اللغوي برسالة رفض عريق لهذه التفرقة التصنيفيّة؟ أسمن يطرح هنا فكرة أنّ الموقف من النشر للثقافة أو لذاكرة الهوية الجمعية ولأسرار الدين القومي قد أنتجت ذلك الانشطار اللغوي ما بين لغة النخبة المخصوصة بالحفظ وما بين لغة الناس.

٣١- يقصد: الحرب العالمية الثانية بويلاتها، وتحديدا ما تركته مشكلة المحرقة من انطباعات في وجدان رجل ألماني، ويبدو أنّ ذكرى المحرقة وثبوت وقوعها له تأثير كبير على العديدين من الجمهور العام والباحثين المختصين في أوربا، وقد وضّح لي بعضهم أنّ كثيراً من دول وسط أوربا قد لا يزيد تعداد سكانها على بضعة ملايين من

الأفراد، فكيف لهم أن يتصوروا وقوع حرق بالغاز للملايين من البشر؟ وحيث إنّ الحرب العالميّة قد انتهت في العام ١٩٤٥م فبإضافة الحد الأقصى للذاكرة الاتصالية (من ٨٠-١٠٠ سنة بحسب فانسينا) فإنّ الذاكرة الأوربية الاتصالية مع هذه الواقعة المفجعة تكون قد بلغت ذروتها في ثمانينات وتسعينات القرن العشرين (مرور نصف المدّة) وأصبحت على المحك بعد مرور العقد الأول من الألفيّة الجديدة. وهنا من المهم جدّا أن نعيد التذكير بأنّ الذاكرة الحضاريّة ليست بالضرورة تاريخا ولا بالضرورة موضوعًا حقيقيًّا أصلا بل على العكس قد يكون جانب الأسطورة والتهويل المتعمّد في كثير من الأحيان هو أساس عملها، ومرّة ثانية نوضّح أنّ الذاكرة الحضاريّة هي من المرونة بحيث فقط تعطي من نقاط بعيدة في الماضي نبراسا وإلهاما للحاضر تستغله وقد تخلقه خلقًا المؤسسات السياسية والاجتماعية من أجل خلق "وعي" مطلوب من أجل تحقيق أغراض وغايات سياسية واجتماعية مطلوبة وهنا نعيد التكرار لسنا بصدد الحديث لا عن صدق الأصول التي تمّ الاعتماد عليها، ولا بصدد التعليق على الأغراض التي تهدف إليها المؤسسات حاكمة كانت أو معارضة من خلال استدعائها لهذه النقاط من الماضي، وتهويلها بغرض خلق حالة محمومة من الذكرى تحقق بها أهدافا معينة، وهذه الاستحضارات تنجح وتعمل كثيراً خصوصا في المجتمعات التي تسيطر عليها السمة الذكرياتية والحالمة، وحيث تتضاءل حدود الفردانية وإمكانية قبول حريات الفرد في أن يكون مختلفا؟ وأودّ هنا أن أشير إلى استحضارات محمومة يعاينها المصريون يوميًا: كاستحضار التيارات الإسلامية السياسية لذكريات محددة ومبتورة من الماضي الديني والسياسي للمسلمين كمثال على الاستحضار من الماضي السحيق، وكاستحضار جماعات سياسيّة متعاركة لصورة المرحوم عبدالناصر سواء باللعن أو بالتأليه كمثال على الاستحضار من الماضي اللصيق، وكلا الاستحضارين لم يتعرض أيّ منهما لما يستحضره بطريق النقد العلمي، وإنّما يكون الاعتماد الأكبر على حالميّة الموروث الثقافي، وعلى هياج المشاعر الهويّاتيّة.

٣٢- سفر التثنية هو السفر الأهم من الأسفار الخمسة المكونة للتوراة المسوبة للنبي موسى، وجميعها تقوم على نسبته شكوك كبيرة لكن ما تحتويه في مجملها من معلومات تاريخيّة وجغرافية يفيد بقدمها الكبير في التاريخ. وهذا السفر هو سفر التشريع والقانون الرئيسي للجماعة العبريّة، وبحسب أسمن هو سفر الخلق للهويّة العبريّة الجديدة بعد الرجوع من السبي البابلي.

٣٣- أسرحدّون ابن سنحاريب وحفيد سرجون حكم ما بين العامين (٦٨٠ - ٦٦٩ قبل الميلاد) أحد أبرز ملوك الدولة الآشورية الحديثة اعتلى العرش وأعاد النظر في سياسة والده تجاه بابل فأعاد إعمارها واسترضى كهنتها وشيد فيها معابد كثيرة بحكم علاقاته الودية مع بابل عندما كان وليا للعهد وقد استطاع أن يوفق بين العاصمتين بابل و آشور.

٣٤- نينوى: واحدة من أقدم وأعظم مدن العصر القديم، تقع في شمال العراق على الضفة اليمنى لنهر دجلة. كانت العاصمة الدينية والسياسيّة للإمبراطورية الآشورية. وأصبحت من أكبر مدن العالم في فترة الإمبراطورية الآشورية الحديثة، وقد تم خلال الحقبة الآشوريّة ترميم وتوسيع معبد عشتار مرارا وتكرارا. وقد دمرت نينوى بعد معركة نينوى ٦١٢ ق.م بعد أن غزاها نبوبولاسر (٦٥٨-٦٠٥ ق م) أحد ملوك الأمبراطورية البابلية الثانية.

٣٥- هي إلهة الجنس والحب والجمال والتضحية في الحرب. نعتها اليهود في كتبهم الدينية بالزانية. وهي معبود ذائع الصيت في منطقة الشرق الأوسط برمتها. تنتسب في الأساس إلى إربيل لكنها كانت المعبود الرئيس بالطبع للعاصمة الآشورية "نينوى" التي يحج إليها في هذا الطقس السياسي الذي ابتكره آسرحدون. وقد يذكرنا هذا الطقس السياسي بطقوس البيعة التي أفادها الحكام المسلمون فيما بعد في ممارستهم للحكم غير الشوري في الدولة الإسلامية.

٣٦- لاحظ التطابق مع خطابات الجماعات الإسلامية السياسيّة وما كرره حسن البنا في مذكراته وتوجيهاته لجماعة الإخوان المسلمين، وهو الأساس في كل أدبيات هذه التيارات المختلفة، وهل يمكن أن يطرح ذلك تساؤلا عن العلاقة الفكريّة بين ما تطرحه هذه التيارات المتشددة وما هو موروث في العهد القديم عند الجماعة العبريّة؟

٣٧- ربما ضد بعض القيم التي اعتبرت هذه التشريعات أنّها ليست هي القيم المثلى لاتباعها، وسيأتي كيف أنّ الأديان الجديدة في تلك الفترة قد أخذت موقفا معاديا من كل القيم السابقة باعتبارها قيما وثنيّة.

٣٨- ويتم نطقها في العبرية: Zakhor وهي من نفس بنية ونطق الفعل العربي "ذكر".

٣٩- البوذية أو البوديّة -بالدال المهملة- من الديانات الرئيسة في العالم، تم تأسيسها عن طريق التعاليم التي تركها المستنير"بودا". من الديانات العديدة التي نشأت في الهند، وهي منتشرة الآن في الصين، واليابان، وكوريا. وتتمحور حول ثلاثة محاور (أو جواهر)، هي: الإيمان ببوذا كمعلّم مستنير، والإيمان بـ الحقيقة! أو الـ "دارما dharma" وهي تعاليم بوذا، ثمّ الإيمان بالمجتمع البوذي أو بكهنة هذا المجتمع (السانغا).

٤٠- الجاينية (Jainism) إحدى الديانات الهنديّة ذات الطابع الفلسفي نشأت في الهند (حوالي القرن السادس قبل الميلاد). أتباعها يشكلون أقلية في الهند لكنهم يشكلون تجمعات متزايدة في الولايات المتحدة، وغرب أوروبا. وتركز الجاينية على الاستقلالية الروحانية والمساواة مع التأكيد على نبذ العنف وضبط الذات.

٤١- السيخية ديانة توحيديّة حديثة نشأت في شمال الهند في القرن السادس عشر الميلادي بدعم وترحيب من الانجليز، وهي مزيج من الهندوسية التقليديّة والإسلام، والسبب في انتشارها هو اعتماد الانجليز على بعض أتباعها في التجنيد العسكري (مهم الالتفات للدور الإنجليزي في صناعة الديانات الحديثة بما في الأنواع العنيفة من الجماعات الإسلامية).

٤٢- الداويّة: أو فرسان الهيكل واحدة من أخطر الوحدات العسكرية المشاركة في الحملات الصليبية، وقد ذاع صيت التنظيم في العالم المسيحي بعد أن صدقت عليه رسميًا الكنيسة الكاثوليكية سنة ١١٢٩م، وقد حظيت منظمة الداوية بشعبية واسعة في الأوساط المسيحية في الغرب فتدفقت الأموال والتبرعات عليها حتى غدت من أغنى المؤسسات واقتنت العقارات والأراضي، وقد مكنتها الأموال الكثيرة التي جمعتها من إنشاء الوكالات والبيوت التجارية والمصرفية التي أضحت الأساس للنظام المصرفي الحديث، بيد أن هذا الثراء أثار حفيظة الناس والحكام وكان من الأسباب التي أدت إلى القضاء على المنظمة؛ إذ عندما لحقت الهزيمة بالحملات الصليبية في القدس، خسر التنظيم الكثير من الدعم. وانتشرت الشائعات حوله، وانتهز فيليب الرابع ملك فرنسا الفرصة، حيث أثقلته الديون لهذا التنظيم، فاعتقل الكثير من أعضائه وأعدمهم، كما ضغط على البابا "كليمنت الخامس" الذي قام بدوره بحل التنظيم سنة ١٣١٢م.

٤٣- الكونفوشية: هي مجموعة من المعتقدات والمبادئ في الفلسفة الصينية، طُورت عن طريق تعاليم المعلم "كونفيشيوس " وأتباعه، وتتمحور هذه التعاليم في مجملها حول الأخلاق والآداب، وطريقة الحكم والإدارة الرشيدة. أثرت الكونفشيوسية في منهج حياة الصينيين، وحددت لهم أنماط الحياة وسُلم القِيم الاجتماعية، ثمّ أصبحت ركيزة ثابتة في ثقافة شعوب شرق آسيا. لا تدعي الكونفوشيوسية أنّها دين عكس الديانات الأخرى، وليس لها معابد بالمعنى المعروف وإنّما مبانٍ عمومية مخصصة لمراسيم سنوية وبالأخص يوم عيد ميلاد كونفيشيوس. وبسبب الطبيعية الدُنيوية (اللادينية) لهذه الفلسفة، فشلت كل المحاولات التي كانت تهدف لأن تجعل منها دينا.

٤٤- المورمون مجموعة دينية وثقافية بدأها جوزيف سميث خلال أواسط القرن التاسع عشر. أعضاؤها أتباع لكنائس

دينية مسيحية قائمة، وهم يعتبرون أنفسهم جزءًا من الديانة المسيحية، وإن اشتملت المورمونيّة على أعضاء غير متدينين. التأثير الثقافي للمورمون متركز ولاية يوتا بالولايات المتحدة الأمريكية، الممارسات الشائعة للمورمون تشمل دفع العشور، الامتناع عن العلاقات الجنسية قبل الزواج، وتحريم شرب الخمر، وغالبية أتباعها لا يشربون الشاي والقهوة وكل ما يحتوي على الكافيين، كما أنهم لا يدخنون السجائر. وبعض المتشددين من المورمون يمنعون النساء من لبس التنانير القصيرة والسراويل. وتشجّع المورمونية على الروابط الأسرية وصلة الرحم وعلى الإنجاب.

٤٥- ما يمكننا من القول بقوّة إنّ عمليّة الدمج الثقافي والعولمة وإسقاط الحدود الهوياتية للمجموعات البشرية المختلفة ليس أبدًا وليد ثورة الاتصالات الحديثة.. لقد وضعت أسسه الفكرية والأخلاقية منظومة الأديان منذ القديم، ومن ثمّ سرّعت تقنيات الاتصالات الحديثة والهائلة من وتيرته ومن العجيب أن نرى منظومة الأديان الجديدة تقف اليوم في مواجهة العولمة في ذات الموقف الصعب الذي وقفت فيه الديانات القديمة حين واجهت الديانات الجديدة.

٤٦- Aulus Gellius أولوس جالياس (١٢٥م- ما بعد ١٨٠م) كاتب ومؤلف ونحوي لاتيني ربما يكون ولد في روما لكنّه بالتأكيد ترعرع بها. تلقى تعليمه في أثينا، عاد بعد ذلك إلى روما، حيث شغل منصبًا قضائيًّا، وقد اشتهر "جالياس" بكتابه الشهير "Attic Nights"، كما اشتهر بملاحظاته التي جمعها حول قواعد اللغة، والفلسفة، والتاريخ، والآثار وغيرها من المواضيع، والتي حافظ من خلالها على بقايا مما تركه العديد من المؤلفين ومن الأعمال التي كانت ستصبح في طيّ النسيان، لولا تضمينه لها في ملاحظاته هذه.

٤٧- العصر الأغسطسي في بريطانيا مصطلح يطلق على حركة نهضة أدبية شملت عشرينات وثلاثينات القرن الثامن عشر، وانتهت في أربعينياته مع وفاة أديبي السخرية الإنجليزية: الشاعر الساخر ألكسندر بوب، والسياسي الأيرلندي والأديب والناقد الساخر: جوناثان سويفت، في العامين (١٧٤٤، ١٧٤٥) على التوالي.

## References

1- Assmann, A. (1999). Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses[Commemorative spaces: Forms of and changes of cultural memory]. Munich: C. H. Beck.

2- Assmann, A. (2006). Memory, individual and collective. In R. E. Goodin & C. Tilly (Eds.), The Oxford handbook of contextual political analysis (pp. 210-224). Oxford, UK: Oxford University Press.

3- Assmann, A., & Assmann, J. (1989). Schrift, Tradition, Kultur [Writing, tradition, culture]. In P. Goetsch, W. Raible, & H.-R. Roemer (Series Eds.) & W. Raible (Vol. Ed.), Scriptoralia: Vol Zwischen

# خطاب المحبة

## هوامش على فائية ابن الفارض

**بهاء الدين محمد مزيد***

### لزوم ما لا يلزم - وقد يلزم

على الرغم مما تنطوي عليه الثقافة العربية السائدة من سفاسف وخرافات وتهويمات، فقد استهجنت واستخفت لقرون متعاقبة بالتجربة الصوفية التي تقوم على كثير من المحبة الصافية والمعرفة الراقية، وكثير من طرائق التعبير النوعية، لمجرد وجود شطحات من المحسوبين على الصوفية، بغير وجه حق.

وقد خسرت الثقافة العربية من بين ما خسرت تأمل تجربة سلطان العاشقين عمر بن الفارض، وهو سلطان بحقٍّ لأنّ عشقه ليس كأي عشقٍ ولا فناؤه في محبوبه كأي فناء.

وابن الفارض حموي الأصل (٦٣٢- ٥٧٦هـ/ ١١٨١- ١٢٣٥م)، المصري المولد والدار والوفاة، الملقب بشرف الدين ابن الفارض، شاعر متصوف، في شعره فلسفة تتصل بما يسمى وحدة الوجود، بيد أنها وحدة شهود، والفرق بينهما كبير.

وقد اشتغل ابن الفارض بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن ابن عساكر، وأخذ عنه الحافظ المنذري وغيره، إلا أنّه ما لبث أن زهد بكل ذلك وتجرّد، وسلك طريق التصوّف وجعل يأوي إلى المساجد المهجورة وأطراف جبل المقطم، وذهب إلى مكّة في غير أشهر الحج. وأكثر العزلة في وادٍ بعيد عن مكة، ثم عاد إلى مصر وقصده الناس بالزيارة، وكان الملك الكامل ينزل لزيارته، وكان حسن الصحبة والعشرة رقيق الطبع فصيح العبارة، يعشق مطلق الجمال، وقد نقل المناوي عن القوصي أنه كانت له جوارٍ بالبهنسا يذهب إليهن فيغنين له وهو يرقص ويتواجد.

### مفاتيح - من زمن الحدث إلى زمن التغنّي

ذاع مطلع فائية ابن الفارض البليغ:

قلبي يُحدّثُني بأنّكَ مُتلفي
روحي فداكَ عرفتَ أمْ لمْ تعرفِ

فتناوله عدد من الشعراء بالتصدير والتعجيز والتشطير، واتّخذه غيرهم وسيلة للاستعطاف، كما حدث مع صرغتمش حين حُبس بثغر الإسكندرية، حيث كتب للملك الناصر حسن قبل موته بمدة يسيرة كتابًا، في أوله فائية ابن الفارض يتخضّع له ... فلم يلتفت الملك الناصر إليه، وفعل ما كان مقدراً على صرغتمش المذكور، رحمه الله (ابن تغري

* أستاذ اللغويات والترجمة، كلية الألسن، جامعة سوهاج، مصر.

بردي: المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي، ج٦، ص ٣٤٤). وقد شاعت القصيدة على ألسنة العامة والخاصة من المتصوفة، وصدح بها المنشد المصري المشهور الشيخ/ياسين التهامي. ويتمتع مطلعها بكثير من السحر في الإيقاع الظاهر في التقفية، وانسجام نهايات المفردات "قلبي" و"يحدّثني" و"متلفي" و"روحي" والجناس بين "عرفت" و"تعرف"، لكنّ قدرا أكبر من هذا السحر يكمن في هذا التعاقب الغريب بين إدراك الفناء المحتوم، فالتسليم له، والرضا به من غير انتظار مثوبة أو جزاء. من يعرفون ابن الفارض ويعرفون شعره، من قرأوا أو سمعوا قصيدته الخمريّة، ومن وقفوا على اعتقاده في وحدة الوجود، يعرفون قبل أن يلجوا الفائيّة (بالنظر إلى قافيتها الفاء المكسورة أو المتبوعة بياء) أنّ مدار انشغال قلب المتكلّم في النص يتجاوز الحبّ البشري إلى رحابة الحبّ الإلهي. هؤلاء سوف يستسيغون الرضا بالفناء من غير طلب مثوبة، لكن سوف تستوقفهم "عرفت أم لم تعرف"، فكيف لمن يرضى بالفناء في حبّ الذات الإلهية أن يضع احتمال عدم المعرفة، ولو من باب البلاغة وحفظ الإيقاع في الكلام عن المحبوب الأسمى؟

هل يكمن اللغز في معنى المعرفة ودلالات فعل "يعرف"؟ لم لا، وهو يفيد من بين ما يفيد الإدراك العقلي، من هنا جاء "التعرّف" و"التعارف" و"التعريف" - وكذا ردّ الجميل وشكر صاحبه -، ومن هنا جاء "العرفان" و"المعروف" و"الاعتراف"؟ يصلح المعنيان في الكلام عن المحبوب البشري الملموس، لكن لا يصلح إلّا المعنى الثاني في الكلام عن المحبوب الأسمى جلّ في علاه.

هل في القصيدة - بغض الطرف عما نعرف عن شعر ابن الفارض إجمالا- ما يشير إلى تجاوز المحبوب البشري الملموس إلى محبوب أسمى ليس كمثله محبوب؟ أي محبوب بشري جدير بكل هذا الخضوع، يحلو منه المنع ويعذُب في محبته الضعف؟ وأيّ محبوب بشري "يفنى الزمان وفيه ما لم يوصف" على تفنّن واصفيه وكثرتهم؟

لا سبيل إلى التسامح مع التنقّل بين الأرض والسماء، بين محبوب بشري "ألف الصدود" له

***

منّي لَهُ ذُلّ الخَضوع، ومنهُ لي ... عزُّ المنوعِ وقوَّةُ المستضعفِ
أَلِفَ الصّدودَ، ولي فؤادٌ لم يَزَلْ، ... مُذْ كُنْتُ، غيرَ وِدادِهِ لم يألَفِ
ياما أميلحَ كلَّ ما يرضى بهِ ... ورضابهُ يا ما أحيلاهُ بفي
لوْ أسمعوا يعقوبَ ذكرَ ملاحة ... في وجههِ نسيَ الجمالَ اليوسفي
أوْ لوْ رآهُ عائدًا أيُّوبُ في ... سِنَة الكَرَى، قِدمًا، من البَلْوَى شُفي
كلُّ البدورِ إذا تجلّى مقبلًا ... تَصبُو إلَيهِ، وكُلُّ قَدٍّ أهيَفِ
إنْ قُلْتُ: عِندي فيكَ كل صَبابةٍ ... قالَ: المَلاحةُ لي، وكُلُّ الحُسْنِ في
كَمَلتْ محَاسِنُهُ، فلو أهدى السّنا ... للبدرِ عندَ تمامهِ لمْ يخسفِ
وعلى تَفَنُّنِ واصِفيهِ بِحُسْنِهِ، ... يَفْنى الزّمانُ، وفيهِ ما لم يُوصَفِ

***

"رضاب"، والمحبوب الأسمى الذي يليق به ذلّ الخضوع ويعجز عن الإحاطة بوصفه الواصفون، إلا بالتسليم بكنائيّة القصيدة، على معنى دلالتها على هذين المستويين، مستوى قريب محسوس دنيوي، ومستوى عرفاني إشراقي، في براح ﴿يحبّهم ويحبّونه﴾ (سورة المائدة: ٥٤/٥). هذا التسليم

بكنائية القصيدة هو من ينقذ القارئ من الارتباك في تلقّي شارحا ديوان ابن الفارض في التعليق على هذه الصورة: "وكنى بالرضاب عن الروح الآمري -هكذا في الأصل- الذي هو أول صادر من كن فيكون قبل الحركة والسكون في ظهور مراتب التجليات الإلهية والشئون. وقوله: بفي، يعني: حين يتكلّم ذلك المكنى عنه بالرضاب في قلبي من العلوم الإلهية والمعارف الربّانية والحقائق الرحمانيّة" (ج١، ص ٣٠٣). من يتعامل مع القصيدة بوصفها غزلا بشريًا لا بدّ أن تستوقفه المبالغات التي تفوق طاقة البشر وملكاتهم، ومن يتعامل معها بوصفها قصيدة في الحبّ الإلهي لا بدّ أن يستنكف تلك التعابير الحسيّة. لا مهرب إلاّ في تفسير كنائي كهذا التفسير الذي ورد في شرح البوريني والنابلسي.

في القصيدة تفاصيل أخرى تزيدها إرباكا، وتزيدها ثراء والفيصل هو المنظور الذي تُرى منه القصيدة، منظور يتسامح مع الوحدة الباطنة وراء الاختلاف الظاهر، ومنظور يرفضها. من ذلك البيت:

يـا أخـتَ سـعدٍ مـنْ حبيبـي جئتنـي
بِرسـالَةٍ أدّيْتِـها بتَلَطّـفِ

"أخت سعد" هي ربمّا حليمة السعدية مرضعة الرسول المصطفى ﷺ. وقد تكون غيرها ممن تنتمين إلى قبيلة بني سعد. وقد لا تكون هذه ولا تلك، بل كناية عن الروح المنفوخة في المتكلّم "من روح الله عن أمر الله" -بعبارة شارحي ديوان ابن الفارض- وتكون "سعد" في هذه الحالة نكرة لا تشير إلى أحد بل بعض مرادفات السعادة وحسن الطالع والتوفيق من جهة، وإلى "السعد المحضّ" -المحبوب الأسمى- وما الروح إلاّ بعض هباته وعطاياه. في التفسير الأول، وفيما يروى عن منام ابن الفارض الذي رأى فيه الرسول ﷺ وأخبره فيه أنّه من نسبه، بعض أحداث تصلح بذورا تنمو منها قصيدة. كيف تنمو الأحداث فتصير قصيدة؟

هذا ويستعير "الصكر" من "تيري إيجلتون" (٢٠٠٤) وصف الحدث في الكلام عن القصيدة أنّه "الوحش الذي يريد التهام النص، لكنّ النص يخاتله، ويؤطّره داخل سياقه، وضروراته". الابتعاد عن الحدث ضرورة لا مهرب منها، وهو مطلب يخصّ الشاعر والمتلقّي معًا، بحيث يبقى الحدث فكرة تاريخية وتظلّ للنصوص القدرة على الكلام والحديث للمتلقّي بصيغة الحاضر خارج الوظيفة التاريخية أو العاطفية. كيف يكون الابتعاد عن الحدث؟ والكلام ما زال للصكر (ص ص ٥٣-٥٤). يحدث الابتعاد بين الحدث والقصيدة من خلال دمج الأسطورة والرمز، وإعلاء قدر اليومي والعادي إلى مقام الشعر أو أسطرته، إذا جاز التعبير، ومن خلال انتزاع مقاطع من الواقع ومن سياقها لا بغرض رصد الواقع بل بغرض خلق الأثر والإحساس به، ورصد حالات تشكّل الواقع واستكناه عواقبه. وقد يحدث من خلال إيقاف الحدث كلحظة زمنيّة ذات أثر وخلق صيرورة مشابهة في التاريخ البعيد أو القريب، أو استحضار الذّات كمفجّر للنص وترتيب الصلة بالحدث على أساس ذلك لكيلا يدور كلّ شيء خارج الذّات والنص معًا، وعن طريق السخرية وملاطفة الحدث بتوهّمات ورؤى ذات دلالات بعيدة، والاستعانة بالسرد والرؤية المجهريّة - تكبير جزئية من الحدث نصيّا، عن طريق التمثّل والسفر الحرّ في التاريخ.

ليس هذا كلّ ما في الأمر. فللنفس بين هذين الزمنين - زمن الحدث وزمن القصيدة - زمنها كما شرح محمود شاكر في تناوله قصيدة خلافيّة لتأبطّ شرًّا. "كلّ عمل فنّي نواته حدث" أو أحداث. وهذه الأحداث "مفروضة على الشاعر من خارج". ولا يكون للحدث معنى "حتى يكون سببًا في إثارة النفس وإقلاقها إلى الانتفاض والتأمّل والاستغراق". لا يكاد زمن آثار الحدث ينقضي، أمّا "زمن الحدث"

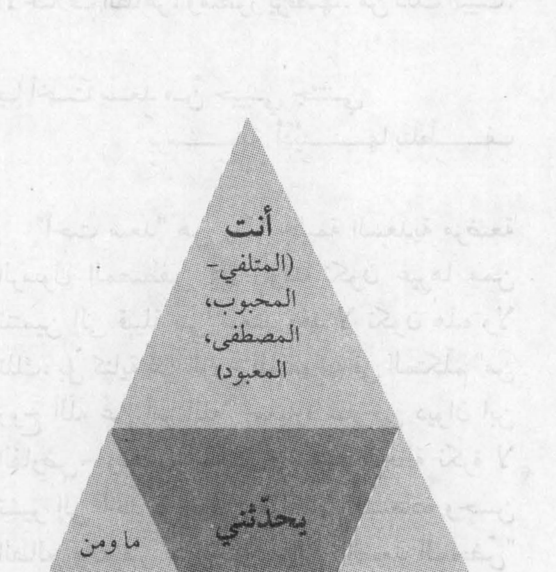
نفسه فهو مؤقّت. يبلغ الحدث النضج والتحفّز والمخاض، فيستنفر جميع آثار الأحداث القديمة التي تتأهّب للالتحام بالحدث الجديد المثير. ما يقع من التحام بين الحدث الجديد والأحداث القديمة قد ينتهي إلى الإفاضة والبوح في تعبير شعري، فيكون "زمن التغنّي"، أي زمن الكتابة أو النظم. وهو زمن منقضٍ أيضا كزمن الحدث سريع الخطف، لكنّه عميق الأثر في النفس.

وقد لا يبلغ الأثر حدّ البوح والإفضاء لدواع نفسيّة أو اجتماعية أو غير ذلك، فترتدّ الأحداث وآثارها إلى الكمون في سراديب النفس العميقة. هناك يتشكّل زمن ثالث هو "زمن النفس" وفيه يقع الالتحام والتلاقي والتداخل بين الحدث الجديد والأحداث العتيقة. وهو زمن دائم لا ينقطع تستقرّ فيه جميع "أزمنة الأحداث" و"أزمنة التغنّي". وهو الموطن الذي تنشأ فيه "وحدة القصيدة" على معناها الصحيح (شاكر، ١٩٩٦).

ما يقع بين "زمن الحدث" و"زمن التغنّي"- ولا بدّ أن يتّسع مفهوم الحدث ليشمل الأشياء والموجودات والحالات- وقد مرّ الحدث بزمن النفس، بكلّ ما يشتمل من مخزون ثقافي وتراثي، ورموز وأحلام ومجازات ورؤى، وخبرات شخصيّة، هو الذي ينتهي إلى الكنائيّة. على سبيل التبسيط، من الممكن تصوّر ثلاث طبقات من الحبّ في هذا المقام: حبّ بشري محض، وحبّ إلهي محض، وحبّ يجمع بينهما، يعرج فيه المحبّ من المحبوب البشري إلى المحبوب الأسمى. في حال فناء المحبّ عن شهود ما سوي الله، لا يشهد غير ذات واحدة وقد فنيت فيها كلّ الذوات، هي ذات الله، يصعب عليه أن ينقل ما يرى وما يعاين، فيلوذ بتعابير الحبّ البشري المحسوس. استعصاء الفكرة على التعبير بسبب طبيعتها أو بسبب السياق المحيط بها يظلّ مبررا جوهريا للأدب الكنائي إجمالا من منطق الطير إلى كليلة ودمنة إلى رحلات جليفر ومزرعة الحيوانات وغيرها من النّصوص التي تنتج دلالاتها على مستويين، مستوى قريب مأمون العواقب لا يستفزّ الرقباء، ومستوى بعيد يشتمل دلالات عرفانية أو سياسية أو اجتماعية محفوفة بالمخاطرة ومهددة بالمنع والمصادرة.

## في مثلث الخطاب

قصيدة حبّ هي إذن، لا ريب، على رحابة مفهوم الحبّ ودلالاته. في القصيدة ما في الحبّ من غزل وهجر وشوق وحنين، ولوم عاذلين، وحسد حاسدين. في قلب المشهد محبّ ومحبوب -"أنا" و"أنت"، متكلّم ومخاطب- هما ضلعا الخطاب في القصيدة، يضاف إليهما كل من سواهما من غائبين -"هم"- ممن يشار إليهم على سبيل الإحالة والمقارنة، ومن يعذلون ومن يحسدون، ومن ينكرون على المحبّ شغفه، ومن يكتفون من المحبوب "بطيف خياله".



تنقسم الأنا المتكلّمة فتصير قلبا ينفرد بالكلام -"قلبي يحدثني بأنّك متلفي"، وسبب التلف شدّة الوجد "ووجدي المتلف"- ونفسا يبذلها صاحبها في "حبّ من يهواه" وروحا يملكها ولا يملكها، هي التي تبقى بعد أن يقضي المحبّ نحبّه في حبّ محبوبه، "ما لي سوى روحي"، وجسدا مضنى وخيالا مرجفا، يشنّع على المحبوب بما ليس فيه حين يطول هجرانه ويطول في الاشتياق إليه سهر المحب السقيم. لا مكان للعقل بمعناه الدارج في هذا الفضاء، لأنّ التجربة تتجاوز حدوده وقدراته البشرية المألوفة. أمّا المخاطب، بصبغة المفرد تارة وبصيغة الجمع تارة، فهو المحبوب، يعلو على كلّ ما هو بشري في مواضع، ويتجسّد بشرا يصل ويقطع، ويحضر ويغيب، ويماطل ويسّوف، في غيرها بما يحفظ للقصيدة كنائيتها ودلالتها على المستويين البشري والإلهي. على أنّ المحبوب يصير بالالتفات غائبا حين يخاطب المحبّ عاذليه أو من ينكرون عليه شغفه: "مني لَهُ ذُلّ الخَضوع، ومنهُ لي عزُّ المنوع وقوّةُ المستضعف"، "ألفَ الصّدودَ"، "يا ما أميلحَ كلّ ما يرضى بهِ"، وفي صيغة التصغير تودّد يليق بمحبوب بشري، واستعطاف يليق بمقام الحب الإلهي، تَصبُو إلَيه، "إنْ قُلْتُ: عندي فيكَ كل صَبابة؛ قالَ: المَلاحةُ لي، وكُلُّ الحُسْنِ في" "كَمَلتْ مَحاسِنُهُ".

## جناس وطباق وحقول دلالة واستعارات

في مثل هذا الخطاب لا مكان للفعل المادّي، بل إدراك وحالات وشعور تترجمه كلمات: "يحدثني"، "عرفت"، "رضيت بها"، "أهفو لأنفاس النسيم"، "وكَتَمْتُهُ عَنّي، فلو أبدَيْتُهُ"، إلا ما يرد على سبيل الاستعارة أو التعابير المكرورة: "هل زارَ الكَرَى جَفني"، "فلَعَلَ نارَ جَوانحي بهُبوبها أنْ تنطَفي، وأوَدّ أن لا تنطَفي"، "أوْ كانَ مَنْ يَرْضَى، بخدّي، موطئًا لوضعتهُ أرضًا ولمْ أستنكف"، "لوْ أنَّ روحي في يدي ووهبتها لمبُشّري بِقَدومِكُمْ، لم أنصفِ".

في القصيدة تعابير استعاريّة عن التجارة مع المحبوب. استعارة الحب بوصفه متاجرة مع المحبوب ليست غريبة فهي تتردد في القرآن وفيه ﴿**إنّ الله اشترى من المؤمنين أنفسهم**﴾ (سورة التوبة:١١١/٩) وفي اللغة العربية تتردّد استعارتا الشراء والبيع وما يتّصل بهما من حقوق وواجبات في الكلام عن علاقات الحب. في القصيدة "روحي فداكَ"، "لم أقض حقَّ هَوَاكَ"، "ومثلي مَن يَفي"، "وباذلُ نفسه"،" لَيسَ بمسرف" "والوَصالُ مُماطلي" "فلا تُضعْ" "إنْ شَحّتْ بغُمضِ جُفونَها" "وماطلَ إنْ وعدتَ ولا تفي" "مني لَهُ ... ومنهُ لي".

هذه تجارة من باب الاستعارة، لأنّ المحبّ مسكون بمن أحبّ -"ما للنّوى ذَنْبٌ، ومَنْ أهوى مَعي، إنْ غابَ عنْ إنسانِ عيني فهوَ فيّ"- لكنّها استعارة مواتية من جهَة تجسيدها المشاعر والحالات النفسيّة والشعوريّة وإحالتها إلى نشاط بشري قديم قدم البشريّة لا تخلو منه ثقافة أو حياة، وما الحياة في بعض تصوّراتها إلاّ سوق كبير. التجارة مع المحبوب حقل من الحقول الدلالية الكبرى في القصيدة. وفيها كذلك تتعالق مفردات الحبّ -الحبّ البشري المحسوس- ليتخلّق منها حقل دلالي كبير آخر: وعد، ووصال، ولقاء، وتوديع، ونوى، ومطل، ومحبة، وهوى، ووجد، وعذول، وملام. يتصّل بهذا الحقل الدلالي ما يتّصل بالحب من سقام - "ثوب السقام" - ودموع وتسهيد، وجسم مضنًى، وقلب مدنف وألم - "ألم النوى" - وبلاء.

من هذه المفردات يتبدّى الحبّ بوصفه "سقما". وهو إلى ذلك طعام وشراب ومن يحرمه فهو في جوع ورمق - "عَطفًا على رمَقي" "بأقَلّ مِنْ تَلَفي به، لا أشْتَفي"، "ورضابهُ ياما أحيلاهُ بفي"، "وذقْ طعَمَ الهوى". والحبّ، إلى ذلك، "نار" تستعر في القلب لا يريد لها المحبّ الصادق أن تنطفئ- "قفْ على جَمْر الغَضا"، "فلَعَلَ نارَ جوانحي بهُبوبها أنْ تَنطَفي، وأوَدَّ أن لا تنطَفي". هذه الاستعاراتَ عن الحب

استعارات إنسانية تتردّد في مختلف الثقافات وإن اختلفت الأثواب التي تظهر فيها. وفي هذا إشارة لا ينبغي أن تخطئها عين إلى الوحدة التي تكمن وراء أقنعة التنوّع والاختلاف.

ومن الإشارات اللافتة إلى الوحدة التي تختفي وراء التنوّع أنّ الجذر اللغوي الواحد يثمر مفردات شتّى ودلالات متباينة قد تبلغ حد التعارض. من ذلك ما يكثر في القصيدة من جناس مختلف أنواعه - "عرفت" "تعرف"، "أسعفتني" "تسعف"، "زار"، "يزور"، "وماطل" "فالمطل". ليس ما في القصيدة من ضروب الجناس من باب البهرجة اللفظيّة - وهو التفسير المواتي لمن يتناولون القصيدة بالنظر إلى عصر الصنعة اللفظية التي سيطرت على الشعر -فهو إلى ما سبق من إشارته إلى اتّحاد الأصول على اختلاف الفروع، يتضافر مع الطباق والتوازي التركيبي وتعدد المعنى ليشير إلى تقابلات وتوازنات بين المنع والمنح والوصل والهجر- "لم أقضِ حقَّ هَوَاكَ"، "لم أقضِ فيهِ أسىً" (الموت أقل ما يجود به المحب وفاء لعهده مع محبوبه)، "مانعي طيبَ المَنَام" و"مانحي ثوبَ السِّقام"، "الوَجْدُ باقٍ" و"الصّبرُ فانٍ"، "الوِصالُ مُماطِلي" و"اللّقاءُ مُسَوّفي"، (تجسيد حالاَت ومجرّدات)، "ألف الصدود" و"غير وداده لم يألف"، "مني لَهُ ذُلّ الخَضوع" و"منهُ لي عزُّ المنوع" "إن اكتفى غَيْرِي"، "فأنا الَّذي لا أكتفي"، "يا ما أُميلح"، "يا ما أحيلاه" (ومن سنن الحبّ التدليل)، "ولقدْ صرفتُ لحبِّهِ كلِّي على يدِ حسنهِ فحمدتُ حسنَ تصرُّفي" (وقد جعل الحب الحسن وكيلا له في استيفاء حقوق صاحب الحسن من محبوبه، كما أشار شارحا ديوان ابن الفارض).

ليس هذا كل ما في القصيدة وهذا من نافلة القول ومن قبيل تحصيل الحاصل لكن لعل مما يسعف في ختم هذه الهوامش عليها الإشارة إلى أنّها تنتهي إلى ما أراد لها مبدعها أن تنتهي إليه -"ما للنوى ذنب ومن أهوى معي، إن غاب عن إنسان عيني فهو في"-، فالعين كما سلف على لسان الشاعر تهوى "صورة الحسن" لكنّ الروح تهوى "المعنى" "اللطيف" "الخفي". منزلتان من المحبّة منزلة "من أهوى معي" التي يتفق فيه العامة والخاصّة ﴿وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ﴾ (سورة الحديد: ٤/٥٧)، ومنزلة "فهو فيّ" التي لا يدركها إلاّ كل مجتهد مخلص في المحبّة عارف بالحقائق الكبرى، لا تصرفه عنها المحسوسات الزائلة، ولا معاناة الجسد، ولا حسد الحاسدين أو لوم اللائمين.

## المراجع


١. در الدين حسن البوريني وعبد الغني بن إسماعيل النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.

٢. حاتم الصكر: الحدثي والحداثي: الطبيعة الالتهامية للموضوع والضرورة الفنيّة للقصيدة، الكرمل، ع ٧٩، ٢٠٠٤، ص ص ٣٢-٥٦.

٣. محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، مجلة المجلّة، ١٩٦٩-١٩٧٠، جدة والقاهرة، مطبعة المدني، ١٩٩٦.

٤. يوسف بن تغري بردي الأتابكي: المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي، تحقيق: محمد محمد أمين، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ج ٦، ١٩٨٤.

# "النـدَّاهــة": نصــًا ثقافيــًا

## درس في تحولات خطاب الثقافة

**هاني غازي***

### مدخل

أحد تعريفات الثقافة هو أنها: "جملة من الصفقات والعمليات والتحولات والممارسات والتكنولوجيات والمؤسسات التي تنتج أشياءً وأحداثًا؛ مثل الأفلام والقصائد أو مباريات المصارعة العالمية، يجرى اكتشافها ومعايشتها وإعطاؤها معنى وقيمة بطرق مختلفة ضمن شبكة الاختلافات والتحولات غير المنتظمة التي برزت منها"(١). وبناء على هذا التعريف، فإن الأشكال الثقافية المختلفة تكتسب، في تحولاتها غير المنتظمة، معناها عند وضعها في نسق يسعى إلى التأثير في فاعلية السلوك الإنساني، ومن ثم فإن هذا السلوك يشتبك مع هذه الأشكال مانحًا إياها دلالاتها المفترضة من خلال طاقة التأويل الكامنة فيه. وتحاول هذه الدراسة، من خلال هذا الفهم، أن تدرج بعض النصوص والسرديات الثقافية في سياق/ نسق دال يمكن من خلاله فهم تحولات خطاب الثقافة عبر تغير الاستجابة تجاه المدركات المعرفية ووسائطها التي تفرضها بيئة ما في لحظة حضارية معينة. على سبيل المثال، تغير الاستجابة من ثقافة الصوت التي تسيطر في البيئات الريفية؛ حيث المشافهة والمخاصمة وفنون الأداء الصوتي هي المحفزات الأكثر فاعلية للسلوك- تغيرها إلى ثقافة الصورة التي تسيطر في الحواضر المدينية التي تُعنى بالمحتوى البصري واللعب بملء فراغات الضوء والإظلام، وشحنها بعناصر جذَّابة تعمل على تحفيز نزعة التحليل للمرئي. ثم تغير الاستجابة، في قفزة حضارية لافتة، إلى عالم الافتراض الرقمي مع تكنولوجيات الخطاب الثقافي ما بعد المدينية التي يغدو معها السلوك الإنساني مختزلاً لأبعد ما يكون، من خلال التأثر بمحتوى الشاشات الرقمية الكبيرة والصغيرة. في هذا الإطار يمكن الادعاء بأن ثمة نصًا ثقافيًا يُطرح بوصفه موضوع نقاش، وهو نص لا يقتصر على ما هو مكتوب فقط، بل على حاصل التفاعل المعقد بين الإنتاج والاستجابة والتلقي(٢).

لقد خلقت ثقافة المشافهة في الريف المصري أسطورة "النداهة": امرأة جميلة تفتن الرجال والصبية، تظهر في الليالي الظلماء بين الزروع وعلى ضفاف القنوات المائية، تنادي باسم شخص معين فيقوم مسحورًا مستجيبًا للصوت الشجي، فإذا كان النهار وجدوه ممسوسًا مخبولاً أو ربما مقتولاً. ورغم

* ناقد وباحث مصرى

ارتباط النداهة وصوتها الخطير بالبيئات الشفاهية، إلا أنها استطاعت أن تتلون في أشكال عدة مع نزوع الرجال إلى العمل بالمدن وهجرة البدائي سعيًا وراء المتطور ذي العائد السخي. صارت النداهة ذات أبعاد رمزية متشكلة بما للمنظور من فتنة وسطوة على وعي صار مسحورًا مغيَّبًا في متاهات المدينة؛ فاقدًا الكثير من مفردات العلاقات الإنسانية والممارسات الاجتماعية والروحية التي شكلته في بيئته الفطرية في الريف. ولأن للأسطورة قدرة هائلة على التوغل في الوعى الجمعي والفردي والتلون بمقتضيات البيئة الثقافية، فقد تحولت النداهة (ممثلة الثقافة الشفاهية) إلى المدينة ذات الألوان المبهرة والحضارة القائمة على العمران الحديث وقيم المصنع والميكنة وتنضيد الشوارع والحدائق والملاهي الليلية ومسطحات الماء التي لا تُستخدم في ري المحاصيل بقدر استخدامها في الترفيه واستدرار المتعة. صارت النداهة بلا صوت، بل صورة معقدة التركيب متولدة عن فيض من صور منتسخة لا متناهية، تتلاعب بالعقول الشغوفة بالارتقاء والتمدن والانغماس في الترفيه وسبل اختزال النشاط العضلي والعقلي. هذا المظهر التقطه ببراعة رائد القصة الواقعية يوسف إدريس في قصته "النداهة" حيث غدت نداهة الريف هي نفسها المدينة المتوحشة التي ابتلعت بطلة قصته (فتحية) من خلال محتواها المرئي المغوي الذي عمل على العصف بوعي فتحية التي لم تتهيأ بعد لتلقي ثقافة الصورة فسقطت في محتواها الموازى لنداهة الريف. وهو أمر ستتعرض له الدراسة بالتحليل تاليًا.

لا يكف الإنسان المتطلع إلى الارتقاء عن الكشف عن مزيد من صور النداهة، فكان أن عثر عليها في أشكال جديدة فائقة؛ حيث (العالم الرقمي/ أسطورة الثقافة المعاصرة) يمثل شكلاً جديدًا من أشكال السلب للقيم الفطرية، وللسلوك الواقعي، واستبدالهما بقيم وسلوكيات معتمدة على التوهم والافتراض. تتجلى النداهة في عالم الجرافيك وألعاب البلايستيشن، وفيض الإعلانات، وشبكات التواصل الاجتماعي الحافلة بالرموز التعبيرية ولغات (الفرانكوأراب)؛ كما يحب أن يسميها رواد الشبكة العنكبوتية. تظهر في الألعاب التفاعلية على شبكة الإنترنت، فالبشر في هذا العالم يمثلهم كائنات ذات أبعاد ثلاثية من الجرافيك، تتفق وتختلف وتتحاور وتتصارع وتتقاتل. وفى هذا العالم تصاغ الأيديولوجيات وتصنع الأوهام ويتم التلاعب بالعقول على نحو فائق، وفي هذا العالم تصير النداهة وسيلة إخبارية لتصنيع الرأي، ومن خلالها تؤدي وسائل الإعلام وظائفها التضليلية، فتغدو نشرات الأخبار مدعومة بمحتوى مرئي من العوالم الافتراضية يختلط فيها الحقيقي بالزائف.

هكذا تُشكِّل هذه الانتقالات الثلاثة- أو التشكلات الثلاثة للنداهة- من عالم الريف إلى عالم المدينة إلى عالم الافتراض الرقمي- نصًا ثقافيًا دالاً، وهو النص الذي تستهدفه هذه الدراسة التي تفترض اشتغال هذا النص على مدركات الوعي الإنساني؛ إذ يتجادل ويتشاكل في صياغة هذا الوعي كل من نداهة: الريف، المدينة، العالم الرقمي. ويعمل الباحث في هذا الإطار على فحص مفردات هذا الجدل بين العوالم الثلاثة من خلال تجليات نص ثقافي مفترض يسهم في إنتاجه مجموعة من العناصر: نص أدبي مكتوب، وفيلم سينمائي، وبعض أخبار منقولة عن مدونات العالم الرقمي.

وتستفيد هذه الدراسة في إجراءاتها المنهجية من مداخل تحليل الخطاب، والدراسات الثقافية، في النظر إلى النص بوصفه منظومة سيميائية تتشكل عبر جدل هذا النص مع سياقات إنتاجه الثقافية، ووظيفية عناصره البنائية، ووعي القارئ بما يمكن أن يضمره الخطاب من مسكوت عنه. والنص في هذا السياق يتجه إلى أبعد من اللغة؛ "حيث يتم إدراك الخطابات بطرق متعددة، ليس فقط من خلال

النص، ولكن أيضًا من خلال أساليب الاتصال الأخرى حيث يُنظر إلى الخطاب على أنه حدث للتواصل، يشمل التفاعل المحادثاتي والنص المكتوب، وكذلك الإيماءات وتعبيرات الوجه، ومخطط الطباعة والصور، وأي بعد آخر سيميائي أو خاص بوسائل الإعلام المتعددة للتعبير الرمزي والدلالي"(٣).

تتمثل الورقة الأولى المكونة لهذا النص المفترض من: قصة "النداهة" ليوسف إدريس التي ظهرت ضمن مجموعة قصصية تحمل الاسم نفسه، في سلسلة "رواية الهلال"، عام ١٩٦٩، والتي تحولت إلى فيلم سينمائي عام ١٩٧٥. أما الورقة الثانية فهي الفيلم الهوليودى الكلاسيكى "ساحر مدينة أوز The Wizard of Oz" الذي ظهر عام ١٩٣٩، معتمدًا على قصة "ساحر أوز العجيب The Wonderful Wizard of Oz" من تأليف ليمان فرانك بوم L. F. Baum التي صدرت عام ١٩٠٠، وقام عليها أكثر من فيلم سينمائى في مراحل تالية. أما الورقة الثالثة فتتمثل في أخبار تناقلها العالم الرقمي، في السنوات الأخيرة، عن نهاية العالم الوشيكة، نقلاً عن وكالة ناسا، أو تكهنات المنجمين، أو مروجي الأخبار. ولنقدِّم فرضية مؤداها أن ثمة خطابًا ينتظم هذه الأوراق المبعثرة، وأن ثمة ما يقرِّب بين الأشياء البعيدة، مادام العالم الذي أضحى على شكل قرية، يدَّعي، ضمن ثقافته الجديدة، أن كل شيء قريب، وصغير، وفي الإمكان، مهما بَعُدَ، وتضخَّم، واستحال. ويكمن الهدف من إجراء هذا الحوار إلى بحث سمات تغير السلوك الإنساني ومرتكزاته الثقافية، في خلال انتقالاته الحضارية من عالم الفطرة المتمثل في الريف والحياة اللصيقة بالطبيعة، إلى عالم المدينة، ثم ما بعد المدينة كما هو مُمَثَّل في العالم الرقمي.

وفي سياق تشكُّل النص المفترض، ثمَّة فرضية تُسهم في دفع عملية القراءة: ألا وهي أن النص مجتمع، يتشكل من خلال ممارسات أفعال وسرديات ومنظومات علاماتية، يلعب فيها المؤسسي والشعبي أدوارًا متناوبة ومتناوئة. ومن ثمَّ يكون أحد أهداف القراءة محاولة الوصول إلى النسق الذي يشتغل فيه هذا التشكيل بوصفه أفقًا معرفيًا للقارئ وموجِّهًا لدلالات النص المحتملة. يتعاشق النص المفترض مع أوراق تكاد تكون متراوحة "من جيل أغرته الكلمة المطبوعة إلى آخر استغرقته الثقافة الشعبية، دون نبذ الطابع التجاري لإبداعات الاستهلاك التي ما تعد صادمة بقدر ما هي فاتنة ومغرية أصبحت فيها ثقافة الشاشة ثقافة مهيمنة كفّت فيها الشاشة عن كونها شيئًا إضافيًا بل دخلت في مجرى الدم الثقافي"(٤). إننا إزاء مناقشة بين عناصر تتجاوب وتتفاعل وظيفيًا بغية السعي وراء فض التباسات التغير الثقافي وما يغذيه من معرفة تغدو مدخلاً للعيش في العالم عبر وسائط مختلفة. وفي هذا السياق يجدر الإشارة إلى مفهوم المعرفة التي تتحدد- حسب فوكوه- بأنها: "كافة أنواع المحتويات التي تشكّل أيًا من أشكال الوعي الإنساني، أو بمعنى آخر، هي كافة أنواع المعاني التي يعن للبشر استخدامها لتفسير بيئتهم الخاصة وتشكيلها إن المعرفة شرطية بمعنى أن مدى صلاحيتها أمر يعتمد على الحقبة التاريخية التي يحيا فيها البشر، والحدود والظروف الجغرافية التي يعيشون فيها"(٥). وحسب سرديتنا، ففي كل زمن وبيئة تولد "نداهة" لها مكوناتها الثقافية الخاصة. ومن ثم يتحدد كنه النص المفترض، من خلال "المدى الذي تُوجَّه فيه سريًّا اختياراتنا الواضحة، من قبل القوى التي لا سيطرة لنا عليها"(٦). صوت النداهة المغوي يستحثُّ السير والمضي، رغمًا من التوجُّس بخطورة المغامرة واحتمالات السقوط. وتقنيات ساحر أوز العجيبة لا تؤهل للعودة من عالم المتاهة؛ لأن الساحر نفسه تائه غريب في مدينة المتاهة، لا يملك غير إيهام جمهوره بفاعلية أداته السحرية اتقاءً لشرهم وانقلابهم عليه. وشاشات (الديجتال) تأسر الوعي

بعوالم افتراضية تحقق المستحيل لإنسان يمكنه أن يملك أجنحةً للطيران وزعانف للإبحار ٍ والغوص، وترسانات حربية يخوض بها معاركه الافتراضية مع الأعداء الوهميين، كل ذلك بضغطات بسيطة على لوحة مفاتيح قريبة المنال، أو شاشة لمس ذكية تحت إمرة أصابع اليد، وبوعى يشتبك فيه الحضور بالغياب، والواقعي بالمتُخيَّل.

## ١- الفطرة تتسلق عناقيد الألوان

تقودنا سرديتنا إلى عالم يتوق لأن يصيخ السمع إلى النداهة في إشفاق وخنوع ورغبة. ويسعى- فيما يكدُّ هذا العالم في مسعاه - إلى التخلص من آثار الطين، فهو يتجاسر على ارتداء ثوب (ثقافة/ أنثى) "ليست مخلوقة لتنغرز من طلعة الشمس إلى مغيبها في الطين. إن جسدها الأبيض الناصع البياض مخلوق للبندر وحلاوتها من حلاوة مصر"[(٧)] (ص١٤). مثّلت (فتحية)، الشخصية المحورية في قصة "النداهة"، نموذجًا للفطرة في حال تطلعها إلى التمدن، فالمدينة المستنيرة طموح إنسان مشدوه بخيالٍ جامحٍ إلى سلم الحضارة، نافر من الفطرة، راغبٍ في الانفصال عن الطبيعة، عن الطين. تنازلت فتحيةً عن أولى صفاتها الفطرية عندما فضّلت (حامد) على (مصطفى) "فمن وراء عقلها كان دائمًا إصبع يشير.. إصبع ضبابي غامض يكاد يهمس لها ويصرُّ ويطالبها أن تأخذ حامد وتترك مصطفى، فحامد يعمل في مصر، وهي على يقين دائم أن حياتها في بلدهم محدودة"(ص١٣). يتطلع الإنسان صاحب الفطرة المرتبطة بطين الأرض- خامة الخلق الأول- إلى ترك الحياة الفطرية التي تراءت له في ثوب محدود ضيق لا يتسع وطموحاته الساعية إلى البهرجة والألوان والصخب، أو كما يحب أن يسمِّيها: الحضارة، المدنيَّة، التقدُّم.

يسير الركب حثيثًا، وتتحقق بعض الأحلام. تنتقل فتحية مع زوجها حامد إلى العالم الجديد: مصر، "وهناك تقيم حيث الشوارع الواسعة الحلوة النظيفة التي تنام على أسفلتها دون أن تعلق بك ذرة تراب واحدة، حيث النور الكثير البرّاق في الليل يحيل الظلام إلى نهار ساطع، بل إلى ما هو أحلى وأروع من النهار الساطع.. هناك حيث الطعام الكثير والكباب والروائح الحلوة واللوكاندات وبحر النيل الأعظم"(ص١٤). تراءت كل الميزات أروع مما كان في التصور. صوت النداهة رخيم شجى ملىء بالسحر. يطاوع المزاج ويحلو للأسماع المنجذبة. أى صحو وأى غياب يتعانقان في تلك اللحظة؟! الصوت جذاب والألوان مبهرة والوعي غائب ومفيق في آن، لكنَّ الفطرة تنسحب متراجعةً إلى حيث يوجد الطين الأصل. وينشغل البال متسائلاً: "أيستطيع الناس أن يعيشوا وسط هذا الحشد الرهيب من العربات التي تمضي بسرعة البرق، بحيث تلهفك إحداها حتمًا إذا سهوت وتلفَّت خلفك مرة؟ والدكاكين، والمحلات، والصور، والنور.. النور ذو الألوان السبعة الذي ينطفىء ويولع بالكهرباء وعلى "الواحدة" كالمزيكة.. والهيصة، والدردشة، والمولد"(ص١٦). يشتبك المسموع بالمرئى ليتخدر الوعي في أكثر حالات صحوه، ويذوب كلاهما في الآخر: الإنسان والمدينة. زواج سعيد بين فتحية وحامد، وخطوة جريئة لطموح الإنسان المنخلع عن الطين، المتسلق فوق عناقيد الألوان وسلم الحضارة.

بات عالم الطين ينفض عن نفسه آثار الفطرة مزهوًا في ثوب جديد يتلوَّن بصور المدينة وينبهر بالأبهاء. وهناك، تمتص العين الناظرة رحيق الحضارة، معلنةً عن ممارسة مرهونة بما تقدمه الصور في ميدان المعروض من النتاج المرئي. إنه الدخول إلى "عصر الصورة بلا منازع، عصر يحيل السواد ضياءً، ويمنح التفتيت عمرانًا، إنها سلطة تواصلية يعكف على صياغة مشهدها لفيفٌ من خبراء التواصل والتقنية معًا، ليتم تقديم مشاهد إبلاغية إرسالية تحفظ

الوجود وتغيره حسب ماتراه مناسبًا في عصر غدت الغاية فيه مرئية، والصيغ التعبيرية مرئية، والنسق الثقافي مرهون بعملية إنتاج مرئي، وبذلك عُدت الصورة نشاطًا إنسانيًا وجوديًا"(٨).

ولنتحرك مع السرد المفترض إلى ما بعد المدينة، فماذا بعد؟

## ٢- المسوخ ترقص في مدينة (أوز)

يسعى مشروع النص إلى فهم اشتغال التحول في الوعي والمعرفة والممارسة، في سياق الحركة من الفطرة إلى المدنيَّة، ويتساءل: كيف يصير الإنسان في العالم الجديد الشغوف بالانتقالات الواسعة وهجرة البدائي العاجز إلى بلاد الإمكان والرفاهية والتقنية؛ حيث العالم قرية صغيرة مُعولَمة، ومدينة ملاهي مليئة بالألعاب والألوان. يتطلع الإنسان مدفوعًا برغبة الارتقاء إلى مكان أبعد من المدينة، ومن طموحات فتحية، "مكان لا يوجد به أية مشكلة.. هل يمكن أن يوجد مكان كهذا؟ لابد أن يكون هناك. هو ليس بالمكان الذي يمكن أن تصل إليه عن طريق قارب أو قطار. هو بعيد جدًا جدًا. وراء القمر. خلف المطر. في مكان ما على قوس قزح. طريق عالى الصعود. هناك، حيث الأحلام التي تجرؤ أن تحلمها تتحقق بالفعل"(٩). إذن فليلج السرد مدينة (أوز) الساحرة.

تحكي قصة فيلم ساحر مدينة أوز عن (دورثي)، وهي فتاة شابة تعيش في مزرعة بكانساس- حيث الحياة فطرية- تقرر الهرب لأن موظفة البلدة الشريرة تريد التخلص من كلبها الصغير (توتو)، وفي طريقها تكاد تعلق في إعصار جارف ولا تستطيع أن تختبئ في الملجأ فتحتمي بالبيت الذي يحمله إعصار شديد ليسقط في أرض (أوز) العجيبة: أرض باهرة تغمرها الألوان ويسكنها الأقزام. وهم يفرحون بدورثي لأن البيت سقط بالصدفة على ساحرة الشرق الشريرة التي كانت تبتزهم وترعبهم. وعندما تطلب منهم دورثي معرفة طريق العودة تخبرها ساحرة الشمال الطيبة عن ساحر مدينة (أوز): الإنسان الوحيد الذي يمكنه تحقيق أمنيتها وإعادتها إلى الوطن. وفي طريقها إلى الساحر تقابل دورثي خيال مآتة يريد عقلاً ورجلَ صفيح يريد قلبًا، وأسدًا يريد شجاعةً، فتأخذهم معها علىً أمل أن يحقق الساحر أمانيهم جميعًا، بينما تحاول أن تتجنب ساحرة الغرب الشريرة التي تحاول الانتقام لمقتل أختها.

أول ما يلفت النظر في الفيلم أنه معروض بالأبيض والأسود حتى الدقيقة التاسعة عشرة من زمن الفيلم؛ حيث تتحول مشاهد الفيلم بعد ذلك إلى الألوان المبهرة، عندما تصل دورثي إلى مدينة (أوز) التي يسكنها الأقزام. دخلت دورثي عالمًا يتجاوز المدينة التقليدية، يتجاوز طموحات فتحية ابنة الريف المصري. إنه المكان الحلم فوق المستحيل، إلا أن سكانه جميعًا يفتقدون أشياء لافتة: يفتقدون طول القامة، إذ تبدو دورثي هي الأطول بين الأقزام. وعندما تأخذ طريقها إلى الساحر الطيب تقابل أول ما تقابل كائنًا غريبًا: (خيال مآتة) مكونًا من القش وبلا عقل، إلا أنه لطيف جدًا ويحسن الغناء والرقص، ثم كائنًا آخر من الصفيح مليئًا بالخواء، ولا يوجد في تجاويف صدره قلب، وهو دائمًا يتعرض للصدأ والعجز عن الحركة، لكنه يتقن الغناء والرقص أيضًا إذا ما تم تزييته بسائل يلينِّ من صلابة معدنه. ثم تقابل أسدًا جبانًا يفتقد الشجاعة لدرجة أنه يبكي إذا وبَّخته بكلمات لاذعة. فما الذي تشير إليه هذه الكائنات الناقصة التي تسكن مدينة الأحلام: مدينة (ما بعد المدينة)؟

تطرح تلك الكائنات الناقصة أسئلة عدة حول ثقافة الإنسان المعاصر المتعلقة بعالم الألوان السحرية- ربما استطاع عالم الديجتال أن يوفر عالمًا موازيًا لمدينة أوز، عالمًا يتجاوز المدينة التي انجذبت إليها فتحية في قصة "النداهة"- ومن هذه الأسئلة المهمة: هل سلب العالم التقني عقل الإنسان

وقلبه وشجاعته، حتى أضحى هشًا مثل القش، أو صلبًا رديئًا مثل الصفيح، أو مفتقدًا لشجاعته في مواجهة ممارساته اليومية إزاء المؤسسة التي ينطوي تحتها، ومجتمعه الذي يتبنى تقاليده وعاداته؟ وهل يصير الإنسان، في مدينة الإمكان والألوان، قزمًا ساذجًا على شاكلة سكان مدينة أوز؟ وإذا كانت دورثي قد وصلت إلى مدينة أحلامها، فلماذا كانت أولى أمنياتها أن تغادر تلك المدينة فورًا؟ هل كان السارد يقاوم مدينة أحلامه، ليعلن زيفها المزركش بالألوان؟ هل كان يقاوم ثقافة الصورة؟

اللافت أيضًا، أن الألوان تختفي عن الشاشة مع عودة دورثي إلى مزرعتها الريفية في كانساس ليعود اللون الأبيض والأسود يسيطر على أبعاد الرؤية مشيرًا إلى حالة هدوء بصري يخفف من حدة التوتر الذي بدأ يتلاشى مع العودة الحميدة إلى عالم الفطرة والتقاء الأهل والأصدقاء البشريين. فيرتبط اختفاء الألوان بتحقق الصفة البشرية والتحام عري الواقع، وانفلات سيطرة (الصورة).

للصورة قدرة عجيبة على تكوين مفاهيم مزدوجة: مدينة الحلم المبهرة، مقابل خوف الضياع في متاهة ألوان المدينة: فها هي فتحية "في منكمشها خلف باب الحجرة الموارب وهي ترى من بعيد هذه المرة وتتأمل... بدأت ترى مصر"(ص١٦) .. "لا تملك إلا أن تزداد انغلاقًا وانكماشًا وتزداد القيود حولها إحكامًا. قيود من صنعها، فليس سكان العمارة فقط ولكن المدينة من حولها حافلة متحركة مائجة. كل شيء فيها يجري مكهربًا ويكهرب"(ص١٨). وفي المقابل، ها هي دورثي تطالع مدينة أحلامها، فلا تجد سوى كائنات ممسوخة، ذلك رغم شكلها الجميل وخفة دمها وبراعتها في الرقص والغناء. حتى الساحر محقق الأمنيات، لم يكن سوى أفّاق يخادع الناس بتقنياته السحرية الوهمية. كلاهما: فتحية، ودورثي خُدعتا بفعل سطوة مؤسسة الصورة والتقنية. ولننظر إليهما من منظور تلقيهما لهذا العالم المختلف؛ حيث "مارست الصورة المرئية رهاناتها بقدرة المدركات البصرية على التلقي وتفعيل آلية التأويل، وتحويل سمة الرؤية من التسلية إلى المنفعة، ومن التسليم إلى التساؤل، ومن المشاهدة إلى المشاركة... عُدّت الصورة خطابًا يستدعي نقد مكوناته وتفكيك مقولاته وفهم معطياته"(١٠).

## ٣- "فتحية" و"دورثي"/ مدخلان ثقافيان لتلقي (الصورة)

حاولت فتحية مقاومة صوت النداهة الآسر، لكن الأمر لم يعد مجرد صوت إغواء، إنه محتوى ثقافي مغاير مُدعَّم بالألوان والصور المعروضة المتتابعة: "أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والبنفسجي ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة، والمتنزهات، والأشجار. حتى الأشجار مجففة الأوراق مقصوصة كتسريحات السيدات، كل الترمايات والعربات الفارهة، والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات، والكباريهات والرقّاصات، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجزخانات والأرتستات، كلها تتجمع وتتسرب إليها.. إلى داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور" (ص٣٢). حاولت فتحية أن تقاوم ذلك التغلغل، بل التوحش من عالم (الصورة). فهي ابنة ثقافة لم تسمح لها بنقد، أو (نقض)، هذا الاختراق السافر من المدينة للجسد والروح. لم تتمكن فتحية من قراءة نص (الحضارة ذات الصورة)، فانصهرت تحت وابل الأنوار، وكأنها فراشة تندفع اندفاعًا شغوفًا أعمى إلى محرقتها. كانت " تقاوم مدينة بأكملها تتسرب إليها، ورغمًا عنها تتسلل إلى كل خاف فيها ومستتر، وكان لابد في النهاية أن تكف عن المقاومة تعبًا ويأسًا"(ص٣٢). ابتلعت المدينة فتحية لأنها لم تستوعب ولم تفهم

كيفية قراءة عالم الصورة بوصفها متلقية إيجابية تستطيع تفكيك الألوان وتفنيدها ووضع استراتيجية تأويلية للتعامل معها. استسلمت فتحية للمدينة المتوحشة. لقد حكم فعل التلقي محتوى الصورة وحدد دلالاته، ومن ثم حدد، أيضًا، أبعاد السقوط، وقرر غلبة النداهة التي انسلخت عن ثقافة الريف بوصفها صوتًا، وتراءت مع أنوار المدينة بوصفها صورة. هنا مكمن الجدل بين ثقافة الفطرة التي تميل إلى الصوت والمشافهة، وثقافة المدينة التي تميل إلى تحليل محتوى الصورة، بوصفها ثقافة كتابية بجدارة تعتمد على تناسخ الصور وتناسلها اللامحدود، ومن ثم تناسل العلامات والدوال بغير حدود أيضًا، علامات لا تحيل إلى مرجع، بل إلى فيض من فيض من علامات أخرى.

وقعت فتحية فريسة دوالّ لا تعبأ بالإحالة إلى مدلولات، إنما تكتفى بالاستعراض، والإشارة إلى نفسها؛ إذ "أصبح الاستعراض متحكمًا في كل شيء من حولنا، بدءًا من تصور الشخص عن نفسه وانتهاءً بتصور الواقع نفسه. وفي هذا السياق، يقول جي دي بور في كتابه مجتمع الفرجة: "في العالم المقلوب رأسًا على عقب. يكون ماهو حقيقي لحظة من لحظات ما هو زائف... وعليه يرى بودريار أن العالم أصبح مجرد صورة نقلاً عن صورة نقلاً عن صورة.. كما أصبح مجموعة من عمليات الاصطناع والصور، بلا صلة أو علاقة مرجعية مع أصل محدد في الواقع"[١١].

أما دورثي فقد وقفت موقفًا مختلفًا من حيث تلقيها لمحتوى عالم مدينة أوز. أدركت دورثي أن هذا العالم يفتقر إلى الإنسان الحقيقي: صاحب العقل والقلب والشجاعة. دخلت دورثي في حوار تأويلي مع ذلك العالم الذي يتحرك فيه كل شيء بخفة. حتى أن الخير والشر يبدوان متنافسين ساذجين. وأعملت ابنة الفطرة طاقة السؤال في حوار مع مدينة أحلامها، وبالتالي وصلت إلى حقيقة مؤداها أن الزيف هو ما يلوّن هذا العالم ويتركه فريسة أفعال ساحرات الشرق والغرب وسلبية السحرة الطيبين. دخلت دورثي في جدل مع عالمها الجديد السحري لكي تفض دلالات المتخيل الثقافي الذي يحكم هذا العالم. وبانكشاف خداع ساحر أوز الذي كان يحرك ماكينته التقنية من وراء ستائر تحجبه عن الناس، والذي غادر المدينة سريعًا بمجرد انكشاف وهمية أداته التي كانت تشكِّل ثقافة المدينة السحرية وممارساتها - انكشفت افتراضية عالم الصورة، وحقيقة انقلاب التقنية إلى نقمة لاتردُّ للإنسان المُستلَب العقلَ أو القلبَ أو الشجاعةَ. الغريب أن الساحر قبل أن يرحل استخلف على المدينة خيال المآتة ورجل الصفيح والأسد، بعد إيهامهم بأنه قد منحهم ما يتمنون: منحهم بعض الأوسمة واللعب؛ حيث جوهر الإنسانية يتحول إلى أيقونات رمزية فارغة. وقد أوصى سكان المدينة أن يطيعوهم. فأصبحت قيادة مدينة السحر والألوان في يد القش والخواء والشجاعة الزائفة، أو بالأحرى، في يد مسوخ تتقن الرقص وإلقاء النكات. تمكنت دورثي من أن تقرأ نص (حضارة الصورة)، ومن ثم أهَّلها فعل القراءة التأويلي لأن تغادر المدينة عائدةً إلى عالم الإنسان والفطرة. اكتشفت دورثي أنها ليست في حاجة إلى ساحر، لأنها منذ جاءت إلى مدينة أوز، كانت تملك قرار العودة، كانت تملك عين قارئ وإرادة إنسان يستطيع التحول من نص (الصورة) إلى فعل (الإنسان) منتفعًا بخبرته القرائية؛ حيث التلقي صراط ونجاة وعودة سالمة من براثن النص (أوز- أو النداهة في ثوبها المتحول من ثقافة الصوت إلى ثقافة الصورة).

هل كان من التعسف أن تكون فتحية ودورثي رفيقتين في نص واحد؟ ربما يفض احتمال التعسف أن كلتيهما وليدة حضارة لا تكف عن التطلع إلى التقنية، لكنْ كان لكل واحدة منهما مدخلها وسلوكها وشخصيتها في التعامل مع عالم (الصورة).

سقطت فتحية في فخ المدينة، ونجت دورثي، فهل يمثل ذلك إشارةً إلى سوء تلقي ثقافة الصورة والتقنية من جانب العالم الذي تنتمي إليه فتحية، في الوقت الذي يشير إلى أسلوب مختلف في تحليل الصورة من جانب عالم دورثي؟ ربما يكون السؤال تعسفًا آخر يحاول الإيقاع بثقافة الشرق في فخ سوء استخدام المنتج الثقافي العالمي. على كلٍ، سوف يلتمس النص المفترض لنفسه مبررًا لانتقاء نماذجه ينبع من فرضية الدراسات الثقافية التي ترجع المعنى إلى الاختلاف: "فالدراسات الثقافية تشمل نظريًا كل شيء: شكسبير وموسيقى الراب، الثقافة الراقية والهابطة، ثقافة الماضي وثقافة الحاضر"[١٢].

مع ذلك، فإن عودة دورثي من مدينة السحر، التي تتجاوب مع عودة الأبطال في نهايات الحكايات الشعبية، بما يحقق الظفر وينطوي على الأحكام الإيجابية والقيم الأخلاقية، هي عودة متفائلة تدَّعي حسن التعامل مع أوهام التقنية، وتطرح نفسها بوصفها ممارسةً واعية تنزع إلى استرداد الإنسان، وتتقن تحليل النصوص المرئية والاستفادة من مغزاها الأخلاقي. في حين أن انجذاب فتحية لنداهة المدينة يشير إلى الانهزام ويتنبأ بالضياع في تيه الألوان، بل الذوبان التام في ملامح المدينة الوهمية، وبالتالي تلاشي الإنسان الذي تنازل عن فطرته فأذن لنفسه بالرحيل عن المعنى، والغرق في اللاشيء المبهر: "إن شيئًا حدث لذمة الدنيا والعالم، وملكوت السماء والأرض، فخربت.. ثقبت فجأة، وما لم نسارع بسد الثقوب لفغرت الأبدية فاها وابتلعتك أنت والكون الخرب". (ص٨) يلمس نص "النداهة" الشرخ، ويحدد موضع الثقوب التي أحدثتها المدينة في كيان الإنسان. يرى النص النهاية من أول سطور القصة، عندما يحاول السارد أن يؤرخ لمستقبل إنسان عارٍ مُغتصَب؛ حيث المدينة تمارس أفعالها الذكورية في أنوثة الفطرة، فتهتك عِرض الطين. يتراءى الفزع، "حين دفع حامد الباب وفوجئ بالمشهد الهائل المروع، مات.. بالضبط مات. وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة، ولم يعد يرى أو يسمع، أو يشعر، والدنيا من حوله الأخرى سكنت تمامًا.. وماتت، وانتهى كل شيء"(ص٥).

تُرى أي الرؤيتين يمكن أن يبصِّرنا بمآل الإنسان المعاصر؟

ربما تنبع الإجابة من داخل العالم الجديد الزاعم التطور، ذلك في حالة إذا ما اتسع نصنا المفترض لضم بعض العناصر المُكوِّنة: أقصد العالم الرقمي. وقبل أن يدخل شخوص السرد بصحبة القارئ إلى هذا العالم كان لابد للجميع من ولوج عوالم مؤهلة، ربما كان أهمها الخطاب الإعلامي بكل ما ينطوي عليه من أدوات تقنية تستمد من الصورة وظائف توجيهية لتحقيق أهداف معينة تتعاشق مع الوعي الجديد. "فالخطاب الإعلامي صنف من الخطابات المتغلغلة في أعماق الحياة الاجتماعية المؤثرة فيها والمتأثرة بها، مقامة من المقامات التي لها السيادة في سلم الخطابات المعرفية الأخرى. وإذا كان ذلك كذلك، فإن عالم اليوم تتسيد فيه الصورة بفضل تكنولوجيا المعلومات والاتصال، وتمثل انتقالاً نوعيًا في بناء العالم الحديث بما تحمل من دلالات فكرية متنوعة لها علاقة بصناعة الوعي وتشكيله وتوجيهه فرديًا كان أم جماعيًا"[١٣].

وفي سياق ثورة وسائط الاتصال الجديدة، يقول جووست سمايرز:"أتساءل عمَّا يدور في ذهني عندما أرى الإعلانات في الشوارع والصحف والمجلات أو على شاشة التلفزيون، الأفلام التي أشاهدها، الصور التي أراها، الموسيقى التي أستمع إليها، الصحف والمجلات التي أقرأها، كيف يؤثر ذلك كله على إدراكي؟ كيف يؤثر على الاختيار الذي ينبغي أن أقوم به، بين أن أترك نفسي أستمع إلى درس أخلاقي أو أن أظل على السطح؟

كيف يؤطر رغبتي في المتعة؟ وأي نوع من المتعة؟ هل يثير في تركيبتي الذهنية رغبة في الهدوء أو القلق؟ وباختصار، كيف تؤثر تجليات الثقافة الموحدة السائدة الآن في كل أرجاء الأرض، على حياتي الخاصة؟"(١٤)

تثير أسئلة سمايرز المتتابعة روح القلق إزاء العجز عن تحديد اختيار واضح من السلوك المرغوب الهادف. وتحمل توجسًا إزاء عنف الخطاب الإعلامي وآثاره. هذا التردد المشوب بالتوجس يتصادى مع مفترق طرق مدينة أوز، وهو مفترق تستلبه الألوان من كل جانب، عندما وقفت دورثي لا تعرف أى الطرق تسلك إلى الساحر العظيم (الاختيار الهادف). كما يتصادى التردد مع توجس فتحية المنكمشة وراء الباب الموارب إزاء مدينة زاعقة مخيفة وجذَّابة لا تكفُّ عن النداء. التوجس والقلق والعجز عن تحديد الاختيارات سمات صاحبت الإنسان في رحلة عبوره صراط الفطرة إلى عالم الصورة. يتعلق الأمر- في خطاب الصورة- باهتراء العلاقة بين الدال والمدلول، بل غيابها في كثير من الأحيان، بما يؤهل لاختفاء الواقع ذاته، "وهذا ما يحصل من جراء مضاعفة فعالية الإعلام الذي يحوِّل الحياة الاجتماعية والواقع إلى صورة؛ نصبح أمام عالم من الصور التي يتولد بعضها عن بعض. فتغيب الدلالة ويغيب المعنى، ولا يتبقى أمامنا- إن كنا موجودين عندئذ- سوى دلالة الصورة ومعناها، أو دلالة الرمز ومعناه. وعندما يكتفي الرمز بذاته ويكون هو مرجع نفسه، يصبح ما يدل عليه هذا الرمز من خارج الواقع وليس من الواقع. حينئذ، يختفي الواقع، ولا يتبقى سوى الاستعراض في كامل بهائه ورونقه"(١٥). وعندما انفتحت أبواب العالم الرقمي، تشكلت ثقافة قائمة على (الافتراض)، افتراضٌ هو نفي لوجودٍ، وهو تدعيمٌ مكثَّفٌ لغياب المرجع، وبالتالي تقليص مساحة الفعل الإنساني، في ظل واقعٍ غدا لا يحمل صفة التحقق.

## ٤- العالم الرقمي فصلٌ ختامي

استطاع العالم الرقمي أن يعمل على إعادة صياغة الوعي، على نحو يقدِّم أفكارًا جديدة بخصوص الممكن والمستحيل. يوفِّر هذا العالم الرقمي الترفيه والخدمات التواصلية على أعلى مستوى؛ حيث غدت التكنولوجيا الرقمية بمثابة مقعد وثير يرتاح عليه الإنسان ليتأتَّى له العالَم طائعًا وليتحول هذا الإنسان إلى غاز مقتحم مغوار دون أدنى مجهود. إنه عالم يصنع البُطولة بمنتهى اليسر ودون الحاجة إلى عضلات أو معارك تحتمل المخاطرة والخسارة. وهو عالم يتيح الحريات التي لا يمكن أن تُمارَس في مجال الواقع المتعين خارج الشبكة الرقمية: تستطيع أن تحب وتمارس الجنس وتتاجر وتقابل الأصدقاء، بل يمكنك أن ترتكب الجرائم وتنفِّس عن كل المكبوتات. إنه عالم الإمكان بحق. لقد وصلنا تمامًا إلى أرض أوز جديدة تقع فوق المستحيل، ولعلنا تجاوزنا الصورة النمطية للمدينة التقليدية وأنوارها التي صارت باهتة أمام العالم الجديد، ذلك على الرغم من أن تلك المدينة التقليدية قد أغوت فتحية في نص "النداهة" وابتلعتها وحولتها إلى سلعة رخيصة ملقاة في الطريق. لا تعتمد مدينة أوز الرقمية المستحدثة على ساحر واحد، بل على منظومة سحرية من المدونات وشبكات الأخبار وسيول المعلومات ومدن من الجرافيك وصوتيات ومرئيات وخدمات تفوق الوصف. عالم بمجرد أن تلج بواباته، فإنه يصعب عليك العودة. والخطير في هذا العالم أنه يربط مصيرك بمصيره وأفعالك بأفعاله، فلم يعد ثمة مستخدمون للعالم الرقمي، بل سكان يسكنون ذلك العالَم دون أدنى رغبة- أو إمكان، في الخروج منه. وإذا كانت دورثي قد أمَّنت لنفسها العودة من مدينة السحر إلى عالم الإنسان، فهيهات لساكن العالم الرقمي أن يملك قرار العودة بمثل السهولة التي أعادت دورثي. بل ربما يتملكه الخوف من مجرد تعطُّل خدمات عالمه ولو لساعات

معدودة. ولعلنا نسمع عن الخسارات المادية الرهيبة التي يتكبَّدُها المستثمرون الكبار من جرَّاء انقطاع كابلات شبكة الإنترنت لساعات قلائل. وفى هذا السياق، هناك طرفة متداولة على شبكة فيسبوك تقول: "إن أردت أن ترى أولادك وتتحدث إليهم فما عليك إلا أن تفصل شبكة (الواي فاي)، حينها يخرج الجميع من غرفهم". لكن السؤال المطروح: هل فصل الخدمة يعيد الأولاد فعليًا إلى العالم الواقعى الإنسانى؟ إن فصل خدمة الواي فاي قد يسبب عند قاطني العالم الرقمي أنواعًا من الاكتئاب والأمراض النفسية، فلم يعد لديهم الطاقة أو الرغبة في التفاعل الإنساني، واكتفوا تماما بقنوات الاتصال الافتراضية المختزلة لإنسانيتهم.

ينطوى الكلام على فعل احتواء لا يسمح بالعيش خارج الدنيا الرقمية. لعل العالم الرقمي في صورته تلك يضخِّم من فعل الابتلاع الذي انطوت تحته فتحية في نص "النداهة"، في الوقت الذي يؤسس لمدينة أوز جديدة لا يعود منها أحدٌ أبدًا. بل يصبح الإنسان ومدينته الجديدة الأكثر بهاءً كلاهما أسير الآخر. تستمد المدينة الرقمية حياتها من مصادر الطاقة الكهربائية، وبث الأقمار الصناعية المحمَّلة بسيول من الصور والمعلومات وعوالم الجرافيك وخدمات الاتصال والاستثمارات. وقد أصبح فقدان العالم الرقمي لساعات قلائل يسبب حالة بؤس وعجز؛ حيث لا يستطيع الإنسان التعايش مع الواقع المتعين الخالي من الافتراض وسلاسل الصور الرقمية. فماذا يحدث لو انقطعت الكهرباء للأبد عن هذا العالَم الرحب.. ومن ثمَّ اختفى ..؟ ثم ماذا لو انقطعت الكهرباء أيضًا عن الواقع المتعين للإنسان؟ وبصيغة أخرى: ماذا لو لم يعد هناك نداهة أو ساحر أو حتى بصيص ضوء؟

تأتى النبوءة من داخل العالم الرقمي: نبوءة النهاية، وفى هذا السياق سوف أقتبس خبراً ورد على شبكة الإنترنت في عام ٢٠١٠، وكان هذا الخبر بعنوان: ناسا تؤكد نهاية العالم في ٢٠١٢ بعاصفة شمسية: "أكدت وكالة "ناسا" التقرير الذي أصدرته الأكاديمية القومية للعلوم في الولايات المتحدة الأميركية، والذي ذهب إلى أن نهاية العالم في ٢٠١٢. وأفادت "ناسا" بأن ذلك سيحدث جراء هبوب عاصفة شمسية. ووصفت صحيفة "أى بى سى" الإسبانية المشهد الذي سيحدث في المدن الكبرى، كما في الولايات المتحدة الأميركية أو الصين أو أوربا، بأنه سيكون بعد فترة الغروب في أحد أيام شهر مايو إلى سبتمبر ٢٠١٢، حيث ستصبح السماء مزينة بالأضواء الساطعة، ثم في دقيقة ونصف ستصبح الكرة الأرضية بأكملها مظلمة تماما وبدون أى كهرباء"[١٦].

هل ثمة علاقة يؤسسها الخبر بين "السماء المزينة بالأضواء الساطعة"، والظلام الذي سيصحب لحظة أفول الحضارة وموت الإنسان؟ أو بين مدينة أوز الساحرة وما تضمره من خواء؟ ألا توازى تلك السماء المزينة بالأضواء النداهة في وظيفتها: قتل الإنسانية عن طريق سلب العقل، ثم سلب الروح؟!

عندما تعدم الأرض طاقة الكهرباء، فإن ذلك يعني توقف الحياة تمامًا، يعني حروبًا رهيبة من أجل الحصول على لقمة خبز أو رشفة ماء، يعني إعتام الصورة وانتهاء الحضارة والتقنية والعودة إلى حياة البداوة- ذلك إن كان يتبقى شيء من الحياة في الأصل- يعني النزول تحت الطين الذي طالما سعي الإنسان المتحضر إلى التخلص من آثاره. فإذا كان ساكن الحياة الرقمية لا يتحمل تعطُّلها لساعات، وهو يشعر بالتعاسة والشلل في مجريات يومه إزاء ذلك، فكيف يصير به الحال مع انقطاع الكهرباء إلى الأبد؟!! عندئذ، ثمة حسرة قد تنتاب النداهة عندما تنادى فضاءً خَاليًا من الإنسان بعد هذه العاصفة الشمسية الحاسمة. وثمة حسرة أخرى قد تنتاب ساحر أوز الذي لن يجد عملاء مروجين لماكينته التقنية بعد نهاية قصة الكهرباء. إذ ذاك توشك

الألوان- حسب تقرير ناسا- أن تنعكس على صورة العدم، مادام الإنسان قد تهيّأ لأن يستبدل بهجة الألوان بسؤال العدم. أو أن يدمج بين العالمين: الصورة وعدمها.

نعود- في سياق الموت الوشيك- لنتذكر حامد وهو واقف مذهول أمام مشهد الخيانة: مدينة بأكملها تضاجع فتحية زوجته: المغلوبة المنبهرة المتألمة المنتشية. أما هو، فقد مات.. بالضبط مات. أما النداهة فتعيش في الوعي الجمعي، وتنتصر على إرادة الإنسان المغلوب على أمره؛ ففي ثقافة الريف ينقاد مسحورًا للصوت المغوي، وفي المدينة يستسلم لفعل اغتصاب المدينة له، ثم يخطو استسلامه مسافةً شاسعة، عندما يسمح لوعيه بالتشكل بمحتوى العالم الرقمي المذهل، حتى ليصير الوعي مُشكلاً من فيض أرقام وأيقونات لا تلفت النظر إلا لنفسها.

انشغل العالم الرقمي بتصنيع حياة افتراضية توفر للإنسان الرفاهية وتحقق الحرية، لكنها لا تلبث تحقق المكاسب الاستثمارية على حساب ما يمتلكه الأفراد من صفاتهم البشرية وقدراتهم على الفعل والعمل. سعي العالم الرقمي لإحداث انعطافات واسعة من الخطى المتغيرة للممارسات الثقافية التي تشكِّل وعي الإنسان بنفسه وبالعالم. وإن كان وعي الإنسان بنفسه ينحسر مقابلِ تضخم عالم المتاهة الرقمي، فإن هذا العالم أيضًا بات مشغولاً بلحظة النهاية، وبات فزعًا مترقبًا بعين تنظر من جانب إلى تقارير ناسا عن نهاية العالم، ومن جانب ثان، إلى أفلام هوليود المرعبة التي تُضَاعِف من هول مشاهد تلك النهاية التي باتت على بعدِ خطوات من الإنسان صاحب الحضارة والمدنيَّة. لقد كرَّر العالم الرقمي فعل الاغتصاب الذي تعرضت له فتحية في نص "النداهة"، وإن كان من الصعب الجزم بأنه فعل اغتصاب؛ ذلك لأن المفعول به قد بات يخشى انتهاء الفعل. يخشى لحظة قذف تنتهي معها النشوة، وعهد بأكمله من الإقامة الفاخرة في مدينة أوز الرقمية.

لا يترك العالم الرقمي مسافات مناسبة بين المتلقي وشاشة العرض الرقمية. لا يترك مساحات كافية للنظر المتأني الفاحص المؤوِّل- الأمر لا ينفي إمكان التأويل، لكنْ يقلِّص منه ويحدُّ من طاقاته- يتغلغل العالم الرقمي في أعماق وعي المتلقي؛ إذ "تقدم الحياةُ نفسها بوصفها تراكمًا هائلاً من الاستعراضات؛ فكل ما كان يعاش، على نحو مباشر، يتباعد متحولاً إلى تمثيل وصورة واستعراض ورمز"[١٧]. إنها نداهةٌ داهيةٌ لا تلبث تتلون وتتذاكى وتتحوَّر مع كل سُلمة حضارية صاعدة بالإنسان إلى ذروة الافتراض؛ حيثُ يتهيأ إنسان العالم الافتراضي للقفزة الحاسمة، قبل أن يظلم المشهد وتختفى الصورة. إننا نبدو إزاء خطوة واسعة أعلنتها النزعة التطورية للثقافة: نزعة تتمركز في منطقة وعي إنسانية لا تحتمي من نداءات النداهة أو الانبهار بماكينة ساحر أوز.

ربما تجاوز نص يوسف إدريس مسألة المقارنة بين واقع قرية وواقع مدينة، ليصف لنا مشهدًا مستقبليًا يصور فناء الإنسان المخدوع بثقافة الصورة وألاعيب التقنية. حيث يسلِّم ذلك الإنسان المحدود جسده لترقد عليه جسد مدينة شبقة سالبةً إياه بكارة الفطرة ونقاء الروح، في عملية اغتصاب جنسية تكتسب فيها المدينة صفة المذكر، والإنسان صفة المؤنث، والثقافة صفة الخنثى.

وربما أغرق ليمان فرانك بوم مؤلف قصة "ساحر أوز العجيب" في المثالية عندما أعاد دورثي من مدينة أوز إلى عالم الإنسان، بحثًا عن كائنات بشرية حقيقية وقيم إنسانية نموذجية. ربما لأنه لم يتوقع أن ترحل هذه الكائنات البشرية مرة أخرى إلى مدينة أوز في المستقبل الذي أعقب زمن الكتابة، فتعود تتصادى- في فعل انهزام يعادل أضعاف انهزام فتحية- مع خيال المآتة ورجل الصفيح والأسد

الجبان، تعود الكائنات البشرية لتؤمن بالساحر العجيب وآلته الرقمية، وتترقب في إشفاق وتوجس لحظة إظلام وشيكة، بعد عاصفة شمسية لن تبقى على شيء.

تكشف سرديتنا أن مسار الفطرة دائمًا ما كان ينحو إلى التغير لا التطور بما ينطوي عليه من أحكام إيجابية. وهي حركة دائمًا ما كانت تقوم على الاستلاب وتُباعد بين الإنسان والطبيعة، تُباعد بينه وبين الطين الذي منه خُلق. إنها حركةٌ متحولةٌ عن الأصل في اتجاه الصورة التي حققت رواجًا بفعل حيل النداهة والساحر ومنظومة الإعلام والعالم الرقمي. تؤسس تلك الحركة لسلوك يقوم على الافتراض. وتكون النتيجة أنه عندما تتوالد الصور وتتكاثر الألوان، يتخلى الإنسان عن صفاته الإنسانية من أجل الحصول على مزيد من الصور التي لا تشبعه بقدر ما تثير رغبته في السعى الدائب وراء عالم الافتراض المُغْني، والرضا بالمزيد من أشكال الانخداع والإيهام. هذا التحول من الإنسان الفطري إلى الكائن العدمي كان مثار جدل فلسفي لم يفارق الرؤى الفلسفية في العصر الحديث، "فحين وضع نيتشه فلسفته عن إرادة القوة، كان يقصد إعادة الاعتبار إلى الإنسان بوصفه القيمة الكبرى التي تضفي المعنى على كل شيء، ثم حين وصفه هيدجر بأنه آخر العدميين في مسيرة الفلسفة اليونانية الغربية، كان يقصد إعادة الاعتبار إلى الوجود وليس الموجود، وعلى الرغم من هذا الاختلاف الواضح بين الفيلسوفين، فإن كليهما كان يبحث عن الحياة الإنسانية الحقة ومغزاها، وهي حياة تستند في كل أحوالها إلى الفعل الإنساني الواقعي. وفي هذا السياق، ارتفع صوت هيدجر محذرًا من مستقبل الغرب بما هو مستقبل العدمية الماحقة، لو استمر الاستلاب الحديث ماضيًا إلى نهايته المتمثلة في التطور التقني. فهل وصل الإنسان المعاصر إلى هذا المستقبل؟ وهل صار هيدجر، ومن قبله نيتشه، مجرد صوت من ماض بعيد لا يسمعه أحد؟"(١٨).

لم يعد الأمر يتعلق بمستقبل الغرب وحده، بعد أن توغَّل الغرب في الشرق من مناحٍ كثيرة، وأصبح الهمُّ واحدًا لا ينفصل فيه مصيرٌ عن مصيرٍ؛ حيث العالم الوهمي يتهيأ لابتلاع نفسه- مُفتتًا ذكريات الإنسان عن فطرته التي تربطه بطين الأرض- مُبشرًا بالرحيل إلى مدينة أوز؛ حيث، هناك، يقود مسيرة الحياة خيال مآتة لطيف، ورجل من صفيح إذا بكي يصدأ، وأسد لا يخيف أحدًا، بل يشيع الضحك؛ حيث لا يتبقى سوى أصداء ضحك. ربما ضحك هو بمثابة آلية دفاع ضد مصداقية خبر ناسا عن العاصفة الشمسية المدمرة الوشيكة.

ما يمكن استنتاجه من خلال هذا التحليل لسردية "النداهة"، هو أنها أسطورة استطاعت أن تقاوم التغير في السلوك الثقافي الناتج عن الوثبات الحضارية التي قام بها الإنسان على مدار تاريخه وبيئاته التي حملت ثقافات قائمة على (التحولات غير المنتظمة) على حد تعبير سايمون ديورنغ. هذه التحولات غير المنتظمة طوعتها النداهة بوصفها أثرًا ثقافيًا بارعًا في استحداث نفسه وخلق مدركات جديدة تتناسب مع تلك التحولات. والمحصلة؛ استطاعت النداهة أن تتوغل في الوعي وأن تمارس سطوتها عن طريق الصوت في الريف، أو عن طريق الصورة في المدينة، أو عن طريق مضاعفة الصورة واختزال السلوك الإنساني في العالم الرقمي. صارت النداهة نصًا ثقافيًا متعددًا رغم وظيفته الواحدة التي اقتصرت على السلب للوعي وللصفة الإنسانية؛ ففي العالم الواقعي الذي خلق الأسطورة، استطاعت أن تسلب عقل الرجال وتلقي بهم في المجهول. وفي عالم الأدب القصصي الذي استلهمها وأعاد تشكيلها، استطاعت أن تصير مدينة متوحشة تلتهم فتحية. وفي عالم السينما الذي ظهرت فيه بوصفها مدينة أوز الساحرة، استدعت الخواء الذي رمز إليه خيال المآتة ورجل الصفيح والأسد الجبان. وفي

العالم الرقمي، استطاعت أن تكون فيض علامات لا تشير إلى مرجع، إنما تستهدف إزجاء فعل الفرجة وسلب العقل والفعل الإنسانيين. وكأن النداهة دائمًا وأبدًا هي مصير ومآل ينقاد نحوه الإنسان- مهما تحولت ثقافته، راضيًا مطمئنًا لا يشغله التمييز بين العمى والبصيرة.

## الهوامش

١- سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية.. مقدمة نقدية، ت: ممدوح يوسف عمران، (الكويت، عالم المعرفة، ع٤٢٥، ٢٠١٥)، ص٢٣.
٢- انظر: المرجع السابق، مقدمة المترجم، ص١٠.
٣- روث فوداك وميشيل ماير: "التحليل النقدى للخطاب.. التاريخ والبرنامج والنظرية المنهجية"، (دراسة ضمن كتاب مناهج التحليل النقدى للخطاب، تحرير: روث فوداك - ميشيل ماير، ترجمة: حسام أحمد فراج- عزة شبل محمد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٤)، ص٤٥، ص٦٢.
٤- سعيد علوش: نقد ثقافي..أم حداثة سلفية؟!، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠)، ص٣٦.
٥- سيجفريد ياجر وفلورينتاين ماير: "الجوانب النظرية والمنهجية في التحليل النقدى للخطاب وتحليل التصرفات لدى فوكوه"، (دراسة ضمن كتاب: مناهج التحليل النقدى للخطاب، مرجع سابق)، ص٨٠.
٦- سعيد علوش، مرجع سابق، ص ٢٠٤.
٧- يوسف إدريس: النداهة، قصص، (القاهرة، مكتبة مصر، د.ت)، وكل المقتطفات التالية من قصة "النداهة" سوف يشار إليها في المتن برقم الصفحة.
٨- محمد سالم سعد الله: "التواصل الثقافى للصورة المرئية"، دراسة، ضمن كتاب: قضايا النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، (الأردن، عالم الكتاب الحديث، ٢٠٠٩)، ص٣١.
٩- المقتطف من فيلم The Wizard of Oz، على لسان (دورثي): الشخصية المحورية في الفيلم.
١٠- محمد سالم سعد الله: مرجع سابق، ص ص٣٢-٣٣.
١١- حسام نايل: "الاستعراض في الحياة الأميركية، واقعية الوهم وتصنيع الحقائق"، دراسة، (الأردن، مجلة: فيلادلفيا الثقافية، العدد السابع، ٢٠١٠)، ص١٧، ١٨.
١٢- سعيد علوش: مرجع سابق، ص٢٠٥.
١٣- بشير إبرير: "الصورة في الخطاب الإعلامى، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية"، (دراسة، ضمن كتاب: قضايا النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق)، ص٤٨.
١٤- جووست سمايرز: الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ترجمة: طلعت الشايب، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)، ص٢٥٠.
١٥- حسام نايل: الاستعراض في الحياة الأميركية، واقعية الوهم وتصنيع الحقائق"، مرجع سابق، ص١٧.
١٦- أخبار مكتوب on line ، ٢٠١٠/٢/٢٦.
١٧- حسام نايل: "الاستعراض في الحياة الأميركية"، مرجع سابق، ص١٩.
١٨- حسام نايل: "الجيل الرقمى، الحياة الافتراضية ونهاية الإنسان"، مخطوط دراسة قيد النشر.

# تداولية الخطاب الكاذب

## تحليل لعبارات محكية في القرآن الكريم

**أحمد حسين حيال***

### ١. توطئة

يحمل القرآن الكريم في طياته خطابات كاشفة عن قصص ومقالات إنسانية. حوت مقولات كثيرة وصف القرآن بعضها بأنها كاذبة وبعضها الآخر لم يصفها بالكذب مع أن دلالة القرائن المصاحبة للقول تدل على كذبه دلالة قطعية، ولم يقف الوصف عند هذا الحد، بل بيّن القرآن في كثير من هذه المواضع نقيض أقوالهم ودعواهم وهو الصدق. من هنا صار هذا الخطاب حاملاً مضامين قيمية عقلية، وقوى إنجازية قولية، وأبعادًا حجاجية، كل هذا نستطيع أن ننظر إليه من زاوية تداولية، غير غافلين النماذجَ التحليلية لهذه الأقوال الواردة في التراث التفسيري الإسلاميّ سواء كانت في كتب التفسير أم معاني القرآن وإعرابه.

وقد انتقينا نماذج اتضحت فيها السمة الحواريّة؛ لأنّ الحوار أصدق تعبير عن اللغة الطبيعية، ولأنها كاشفة عن مقاصد المتكلمين وغاياتهم.

ومن المؤكد أن السبب في اختيار التداولية منهجًا في تحليل الخطاب القرآنيّ، هو أن التداولية لا تدرس اللغة بوصفها مجموعة من القوالب والبنى التركيبية فحسب، بل تدرسها بوصفها كلامًا، وخطابًا، وإدراكًا وشعورًا، رموزًا وإشارات، وأثرًا وأفعالاً، وسلوكًا، فهي في أبسط تعريفاتها دراسة اللغة في الاستعمال.

### ٢. تحديد المفاهيم

إن البحث في تحليل الخطاب الكاذب في القرآن الكريم يتطلب منا ضرورة تحديد المفاهيم والمصطلحات التي تشكل عماد هذا البحث، وقد وجدنا أن من الضرورة تحديد مفهومين أساسيين في البحث عليهما يدور مداره، هما: الخطاب والكذب، باعتبارهما مفاهيم إجرائية قرآنية.

#### • الخطاب

إن مطالعة المتون المعجمية للبحث عن دلالة الكلمة المعجمية ينثر أمامنا معانيَ متعددة، كثيرٌ منها لا يتطلبه موضوع بحثنا؛ لوروده في سياقات تختلف عن سياقات الخطاب المراد تبيينه في بحثنا هذا؛ لذا سنمتح من تلك المتون ما ينفع في الكشف عن المعنى المعجمي المرتبط بمصطلح الخطاب، فقد ورد في معجمات اللغة العربية دلالات متعددة لهذا

* ناقد وباحث عراقي.

المصطلح، تعود كلها إلى أصلين، ذكرهما ابن فارس بقوله: " الْخَاءُ وَالطَّاءُ وَالْبَاءُ أَصْلَانِ: أَحَدُهُمَا الْكَلَامُ بَيْنَ اثْنَيْنِ، يُقَالُ خَاطَبَهُ يُخَاطِبُهُ خِطَابًا، وَالْخُطْبَةُ مِنْ ذَلِكَ. وَفِي النِّكَاحِ الطَّلَبُ أَنْ يُزَوَّجَ"(١)، وما يعني مقامنا هو الأصل الأول، الذي إليه ترجع مجمل التعريفات اللغوية للخطاب، تلك التي منها قول صاحب العين: " الخطاب: مراجعة الكلام"(٢)، وظل هذا المعنى دالاً على الخطاب، فهذا ابن منظور (ت٧١١هـ) يرى أن الخطاب " مُرَاجَعَةُ الكَلَامِ، وقَدْ خَاطَبَهُ بالكَلَامِ مُخَاطَبَةً وخِطَابًا، وهُمَا يَتَخَاطَبَانِ"(٣).

واسترفاد النصوص بين هذين المعجمين لا يدل على غير ما ذكر وهو أن الخطاب: كلام موجه من متكلم إلى مخاطب، وهما في حالة تخاطب مباشر(٤).

أما من حيث الاصطلاح، فنلتمس له مفهومين :

الأول مفهوم ضيق يحدّه بأنه: "نصّ تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتمًا إلى تحديد ماهية الأسلوب لكونه الوظيفة المركزية المنظمة"(٥)، ما يلحظ على هذا التعريف أنه لم يفرق بين النص والخطاب سوى بالسمة الخطية للنص، والسمة القولية للخطاب، وقد سار جملة من اللسانيين في هذه الدائرة التحديدية للخطاب، وقد وجد (بوجراند) علاقة قوية بين الخطاب والنص، فقال: "فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق، وإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران في الذاكرة من خلال استعمال النص، فإن عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما ... أو جملة الهموم المعرفية التي جرى التعبير عنها في إطار ما"(٦).

والمفهوم الآخر فهو مفهوم واسع يبتعد عن مساوقة الخطاب من دائرة النص، فرأى الدكتور المتوكل أن الخطاب تحكمه الظروف المقامية، فعرفه بأنه "كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية "(٧)، وعلى هذا فهو بحسب ميشيل فوكو: " شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه "(٨).

إن توسع فوكو في مفهوم الخطاب يرتكز على رؤية نقدية تذهب إلى أن الكلام ينطوي على صراعات إنسانية خاضعة لرغبات وإرادات أبعد من كونها مجرد أقوال صادرة من متكلم إلى مخاطب، وقد طغى هذا الفهم على الثقافة المعاصرة، فصرنا نسمع عبارات (الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي، والخطاب الاقتصادي، والخطاب التعليمي، والخطاب القانوني ...) وهو ما نستطيع تَبَنِّي قِسمٍ منه في بحثنا هذا، فنرى أن الخطاب: هو قولٌ (ملفوظ أو مكتوب) صادر من متكلم، موجه إلى مخاطب (فرد أو مجموعة)، يقصد التأثير فيه (ذهنيًا أو سلوكيًا)، وهذا القول ينبني أو يتأثر بالعلاقات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وليس هو تلك العلاقات.

وتأسيسًا على هذا الفهم نجد أنّ للخطاب تأثيرًا اجتماعيًا بيّنًا؛ وذلك لكونه ليس مجرد قول، بل هو فعل غائي، مرتبط أشد الارتباط بمرجعياته الاجتماعية المتعددة المصادر والأنواع. وهذا يتطلب تجاوز قصر البحث في استعمال اللغة على الجانب القواعدي أو الدلالي للعناصر اللغوية، بل أضحى من المهم النظر إلى عملية التخاطب على أنها عملية بناء مسالك مبنية على المعطيات السياقية؛ لتحقيق غايات المتخاطبين.

## • الخطاب في ضوء المفهوم القرآني

تكشف لنا محاولة فهم الخطاب تبعًا للدلالة القرآنية أن مصطلح (الخطاب) ورد مرتين في سورة

(ص)، الأولى: قوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾ (سورة ص - الآية ٢٠)، والأخرى قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾ (سورة ص - الآية ٢٣).

السياق الذي ورد فيه المصطلح (الخطاب)، هو سياق التخاصم والتحاجج وإبداء الرأي والرأي الآخر، فداود عليه السلام جعله الله حكمًا، وقاضيًا يحكم بالعدل قال تعالى: ﴿يَا دَاوُدُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ﴾(سورة ص - الآية ٢٦)، وهذا السياق يعتمد في أساسه على القوة الحجاجية التي أداتها اللغة السليمة، فيكون الخطاب بالمفهوم القرآني هو عملية الحوار بين المتكلمين، قال الطبري (ت٣١٠هـ): "الفصل: هو القطع، والخطاب هو المخاطبة، ومن قطع مخاطبة الرجلِ الرجلَ في حال احتكام أحدهما إلى صاحبه قطع المحتكم إليه الحكم بين المحتكم إليه وخصمه بصواب من الحكم، ومن قطع مخاطبته أيضًا صاحبه إلزام المخاطب في الحكم ما يجب عليه إن كان مدعيًا" [٩].

بناء على ما تقدم نجد أن الخطاب في المفهوم القرآني لا يتحدد بالقول فحسب، إنما يعتمد تحديده على ظروف إنتاجه المكانية والزمنية، وعلى المسهمين في هذه الظروف مثل المتكلمين، والمشاركين، والمخاطَبين، وما يستتبع هذا من مقاصد المتكلمين، ومراعاة أحوال السامعين (مخاطَبين ومشاركين).

- **تعريف الكذب**

لم تختلف المعجمات اللغوية في تحديد المعنى اللغوي لكلمة (كذب) عن المعجمات الاصطلاحية، فكلٌ منها عرّف الكذب بنقيضه، فقد ورد في لسان العرب "الكذب نقيض الصدق"[١٠]، وقال التهانويّ: "الكذب خلاف الصدق"[١١]، وأضاف مصطفوي في كتاب التحقيق قيدًا ضروريًا هو الواقع الخارجي، قال: "الكذب هو الإخبار عن الشيء بخلاف ماهو سواء فيه العمد والخطأ"[١٢]، وهذا القيد الأخير (في العمد والخطأ)، فيه نظر، فليس من قصد الكذب كمن قصد الصدق ولكنه غلط، لأنّ "الصدق والكذب تابعان للاعتقاد، فإذا لم يكن القائل معتقدًا لقوله، فلا يمكن الحكم عليه لا صدقًا ولا كذبًا، إذ ليس الصدق سوى موافقة الاعتقاد للواقع وليس الكذب سوى مخالفة هذا الاعتقاد للواقع، بدليل وجود الأقوال المجازية، فلو كان الصدق أو الكذب لازمين للقول بما هو كذلك، لكان القول المجازي كاذبًا على الدوام، حيث إن معناه يخالف ظاهره"[١٣].

وقارب بعض الأصوليين الكذب على أساس تقسيم الجملة فتكون "الجملة الخبرية صادقة إذا طابقت العالم الخارجي كما تكون كاذبة إذا خالفته. وكذلك الجملة الإنشائية، فإذا لم تعبّر حقًا عمّا في النفس كانت كاذبة"[١٤]، وقد يكون القول الواحد صادقًا باعتبار وكاذبًا باعتبار، ومع تردده بين الاعتبارين لا نصفه باللغو؛ لأنه يبقى في الإمكان تعيين أحد الاعتبارين بالرجوع إلى اعتقاد القائل حسبما تدل عليه القرائن، فإذن لولا الاعتقاد لما صار القول أولى بالصدق من بالكذب فيدخل عليه الاعوجاج[١٥].

وبناء على ما تقدم فإن وصف قول ما بأنه كاذب يعتمد على الآتي:

١- عدم مطابقته للواقع الخارجي.

٢- عدم اعتقاد المتكلم بمضمون القول.

والكذب من منظور تداوليّ هو انتهاك للشرط التداوليّ للتوكيد المناسب، فهو انتهاك للقواعد الأخلاقية العامّة للصدق التي تمثل أساس كل تفاعل إنسانيّ، وهو ظاهرة معقدة يمكن التعامل معها فلسفيًا وأخلاقيًا ودلاليًا وتداوليًا واجتماعيًا ونفسيًا وسياسيًا وثقافيًا[١٦].

ويُطرح الكذب للنقاش تداوليًا ضمن مقولتي الفعل الإنجازيّ، والفعل التأثيريّ؛ فهو لا يُقبل في دائرة الفعل الإنجازيّ؛ لأنّه لابدّ أن يحتوي على مقاصد المتكلم، ولمّا صارت هذه المقاصد تعتمد على ادّعاء الإخبار، ومُغالطة المخاطب بحمله على الاعتقاد بأنه أمام إخبار خالص. تكشف هذه المغالطة عن تناقض واضح بين المقاصد الحقيقيّة وكذب الإخبار، فالكذب عمل لغويّ يتخذ غالبًا شكل الإخبار أو الإثبات، وهو مع هذا ليس إخبارًا أو إثباتًا خالصًا. من هنا رفض التداوليون إدراج هذا النقاش في ضمن دائرة الفعل الإنجازيّ.

أمّا إدراج الكذب ضمن الفعل التأثيريّ فينبني على أساس أن الفعل التأثيريّ يتحقق على نحو غير مباشر بوساطة إنتاج القول، ولا يتحقق مباشرة كما هو الحال في الفعل الإنجازيّ؛ من هنا رأى آن روبولReboul وجاك موشلارMoeschler أنه يتعين وصف شروط نجاحه أو إخفاقه كما هو الحال في الأعمال اللغويّة الأخرى؛ لأنّه يتحقق -كأيّ فعل تأثيريّ آخر- بوساطة فعل إنجازيّ، وهو يتحقق في هذه الحال بوساطة عمل إخباريّ؛ لذا فبالإمكان القول - والكلام لـ(آن روبول وجاك موشلار)- إنّ نجاح الفعل التأثيريّ للكذب مرتبطٌ بشكل أو بآخر بنجاح الفعل الإنجازيّ، الذي يلزم منه أن يعتقد المخاطب بصدق ما أخبره به المتكلم[١٧].

وتحليلنا لبنية الخطاب الكاذب لا تستلزم منا الإجابة عن ما الكذب؟ وإنما ما الذي يقوم به فعل الكذب؟ وما الذي يرمي إليه؟ ليس الكذب مجرد قول محرف، وإنما هو قول فاعل، إذ يتوجب على الكاذب أن يكون على علم بما يعمل، وأن يرمي من كذبه القيام بفعل، وإلا فهو لا يكذب. الكذب بمفعولاته، إنه يتعلق بإخراج القول إلى الفعل، أو بالرغبة في ذلك، وليس بمضمون القول وفحواه.

أما الخطاب الذي نروم تحليله الذي وُصف بأنه كاذب يمكن تحديده بأنه: كل قول أُرِيدَ به مخالفة الواقع أو كان نقيضًا للصدق، واعتقد به المتكلم، وتبعًا لهذا فإن البحث سيتسلط على الكلام المحكي عن البشر في القرآن الكريم، ولا يتعرض البحث للكلام الصادر عن الله تعالى، لأنه كلام مطابق للواقع ولا يستبطن غشًا أو خداعًا، ولا يمكن أن يوصف إلا كما قال تعالى:﴿**لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ**﴾(سورة فصلت - الآية ٤٢).

### ٣. تمثلات القصد في قول الكاذب.

يتجسّم قصد المتكلم وينكشف لمحلل الخطاب، بفعل القول الصادر من المتكلم، فهو كاشف عمّا يدور في ذهنه وما يختلج في نفسه، ولكن المتكلم يرتكز أحيانًا على مغالطات قولية، تبعًا لمقاصد يخفيها عن المخاطب؛ ليتحصل من هذا على ما يريد من غايات، سواء كانت مكاسب مادية أم معطيات معنوية أم تأثيرات في سلوك المخاطب أو قناعاته، ولكن هذه المغالطات المحكيّة في الخطاب القرآنيّ الصادرة في كثير من نماذجها عن المنافقين أو الكافرين أو الخاطئين، تظل منكشفة للمتلقي (الرسول ﷺ)، لخصوصياته في الارتباط بالغيب، وهي السمة التي تضفي على الخطاب القرآني بعدًا إثرائيًا من حيث الكشف عن حقيقة المغالطات اللغوية والكذب القوليّ، ومن تلك النماذج ما عرضه تعالى شأنه عن لسان المنافقين، قائلاً: ﴿**إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ**﴾، (سورة المنافقون - الآية ١)، المنافق هو: "المظهرُ لما يبطن خلافَه"[١٨]، فهو يظهر غير ما في عقيدته وذهنه، وفي غالب الأحوال ينسجم هذا الظاهر مع الواقع الخارجيّ، وهذا القول الوارد بأن محمدًا ﷺ - المشار إليه في الآية بالضمير (الكاف) - رسول الله فهذه حقيقة خارجية واقعية لم يخالفها المنافقون، قال الفراء: "قَدْ شهدوا للنبي ﷺ، فقالوا:

﴿وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُه﴾ فكيف كذَّبهم اللَّه؟ يُقال: إنَّما أكذبَ ضميرهم لأنهم أضمروا النفاق، فكما لم يَقبل إيمانهم وَقَدْ أظهروه، فكذلك جعلهم كاذبين لأنهم أضمروا غير ما أظهروا"[١٩]، فلابد من تقييد مطابقة التصور الذهنيّ للكلام؛ حتى يتصف بأنه صادق، فحينما نصف خطابًا ما بأنه كاذب، فهذا لا يعني أن الوصف يقف عند الحدود اللفظية؛ بل إن الوصف اعتمد على قراءة لمتبنيات المتكلم الفكرية والعقائدية، ومقاصده الذهنية ودوافعه النفسية، وهذا يلتقي مع فهم التداوليين للقصد؛ إذ إنه يُبنى على أنّ معرفة الدلالة تُعد من قبيل المحال، إن لم نرجع إلى ما يُكِنُّه وينويه المتكلّمون من مقاصد معقدة موجهة نحو مستمعيهم، فالدّلالة الخاصّة بالألفاظ والعبارات تتعلق من دون شك بالقواعد والتوافقات المتواضع عليها تعلقًا كبيرًا، ولا يمكن فهم هذه القواعد إلا بالرجوع إلى مصطلح القصد[٢٠].

وعودًا إلى المنافقين الموصوفين بالكذب، نجد أنهم تعمدوا الكذب لغايات ومقاصد نفسية بحتة، يمكن إيجازها بالآتي:

١- هدفهم الأساس محاربة الدعوة الإسلامية، ولكن ضعفهم تجاه قوة المسلمين في المدينة المنورة حال دون إظهار ذلك.

٢- بثّ ما يخالف الأسس الإسلامية في المجتمع الإسلامي، باعتبار أنهم مسلمون (ظاهرًا) فينقلون أحكام الإسلام.

٣- إضعاف الروح المعنوية للمسلمين يثنيهم عن مناصرة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، وعدم مقارعة أعداء الإسلام.

هذه الغايات والمقاصد لم تظهر في كلامهم، ولكن استبطنتها نفوسهم، وخالفتها أقوالهم، فجاء الرد القرآني بقوله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ﴾، فهذا الحكم الإلهيّ كشف قناع الغَش الذي كان يرتديه هؤلاء، وبانت حقيقتهم، وإن خالفت الظاهر، وهي أنهم كاذبون بقولهم هذا.

والقصد الذي يؤسس المتكلم قوله عليه نوعان، هما:

- القصد الإخباري، الذي يكمن في رغبة المتكلم في إظهار مجموع ما يضطلع عليه للمخاطب.
- القصد التبليغي، وهو أن يعلن المتكلم صدقه بحقيقة قصده الإخباري[٢١].

ويتمثل القصد التبليغي في قوله تعالى عن لسان اليهود والنصارى في سورة التوبة: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهِئُونَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَبْلُ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾(سورة التوبة - الآية ٣٠).

نلحظ أن (اليهود)، أرادوا في قولهم هذا كشف الارتباط بين عزير والله سبحانه وتعالى، فهم قد استنتجوا أن عزيرًا ابن الله نتيجة علمه بالتوراة بعد أن ضاعت منهم، قبل سنين خلت[٢٢]، وهذا الاستنتاج استتبع إيمانهم ببنوة عزير، وجعلها عقيدة قارة في ضميرهم، فهم حينما يبلغون بهذه العلاقة ينطلقون من حتمية مترسخة في وجدانهم الديني الجمعيّ، فقصدهم هنا تجاوز مرحلة إخبار الرسول محمد ﷺ إلى التبليغ بعقيدتهم، كذلك قول النصارى المرتكز إلى خطل ذهنيّ بُنِيَ على عدم إمكانية خلق إنسان من غير أب، وهم قد نسوا أو تناسوا خلق آدم من غير أب وأم، وهذا التجاوز يظهر في الرواية المنقولة عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب - كرّم الله وجهه -: " اجتمع يومًا عند رسول الله ﷺ أهل خمسة أديان: اليهود، والنصارى، والدهرية ، والثنوية، ومشركو العرب. فقالت اليهود: نحن نقول: عزير ابن الله، وقد جئناك يا محمد لننظر ما تقول، فإن اتبعتنا فنحن أسبق إلى الصواب منك وأفضل، وإن خالفتنا خصمناك. وقالت النصارى: نحن نقول: المسيح ابن الله اتحد به، وقد جئناك لننظر ما تقول، فإن اتبعتنا فنحن أسبق إلى الصواب منك وأفضل، وإن خالفتنا خصمناك"[٢٣].

والتبليغ في العقيدة واضح جلي فقولهم «نحن نقول» لا يراد منه التلفظ فحسب، بل يراد منه في الأساس بيان عقيدتهم، وكذلك جلوسهم في مجلس الرسول لم يكن للإخبار بحالهم بل من أجل محاججته، ومجادلته، والفوز أو الخصومة، وكلها سياقات تكشف أن غايات القول كانت التبليغ، ولكنه تبليغ لا يركن إلى الصدق، بل هو كاذب لا صحة له، وقد أعلن القرآن الكريم كذبه، فقال: ﴿ذَٰلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ﴾؛ أي أن قيمة كلامهم الفعلية الواقعية لا تتعدى مقدار تلفظهم به، وفي هذا كشف لتلبسهم بالكذب وترسيخه في نفوسهم، وهي من العادات التي يجبل عليها كثير ممن يجانبون الصواب، فتتعاظم قدرتهم على تغيير الحقائق والإيمان بنقائضها، وهو ما أشار إليه أرسطو في كتابه (الميتافيزيقا) أن الكاذب ليس من يملك القدرة على الكذب فحسب، بل هو من يميل إلى الكذب، وبناء على هذا فهو يختار الكذب ويأتي به عن قصد[٢٤].

وقد جُمعَ القولان معًا مع اختلاف منطلقات القول، فاليهود رأوا أن القوة التحصيلية لعزير هي نتيجة بنوته لله، أما النصارى فرأوا أن ولادة المسيح من غير أب هي نتيجة بنوته لله، هذا الجمع كان بسبب اتحاد المقاصد التبليغية، وضرورة نسبة تبليغاتهم هذه إلى الكذب منطلقة من مخالفتها للواقع الخارجيّ، فالله سبحانه وتعالى: ﴿لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ﴾ (سورة الإخلاص- الآية ٣).

وبإمكان محلل الخطاب القرآني اعتماد القصد، رائزًا للكلام من حيث صدقه وكذبه، وتشخص هذه المسألة جلية في قوله تعالى في سورة يوسف -نقلاً عن لسان مبعوث عزيز مصر (يوسف عليه السلام) حينما أرسله خلف قافلة إخوته وتحاوره معهم: ﴿فَلَمَّا جَهَّزَهُم بِجَهَازِهِمْ جَعَلَ السِّقَايَةَ فِي رَحْلِ أَخِيهِ ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ (٧٠) قَالُوا وَأَقْبَلُوا عَلَيْهِم مَّاذَا تَفْقِدُونَ (٧١) قَالُوا نَفْقِدُ صُوَاعَ الْمَلِكِ وَلِمَن جَاءَ بِهِ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ (٧٢) قَالُوا تَاللَّهِ لَقَدْ عَلِمْتُم مَّا جِئْنَا لِنُفْسِدَ فِي الْأَرْضِ وَمَا كُنَّا سَارِقِينَ (٧٣) قَالُوا فَمَا جَزَاؤُهُ إِن كُنتُمْ كَاذِبِينَ (٧٤) قَالُوا جَزَاؤُهُ مَن وُجِدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَاؤُهُ كَذَٰلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ (٧٥)﴾. (سورة يوسف - الآيات ٧٠ : ٧٥)

في هذه الحوارية نلمس أكثر من متكلم متقابل يوجه كلامه نحو المخاطب تبعًا لحالته الذهنية، فالمتكلم الأول (ممثل العزيز) نادى على القافلة قائلاً (إنكم لسارقون)، وهو لم يكن صاحب القول الأساسي، بل هو فاعل القول، أما المتكلم هنا صاحب القول الأساسي هو (عزيز مصر)؛ إذ هو من وجه الممثل لينادي على القافلة ويوقفها بدعوة السرقة، قال أبو حيان الأندلسيّ (ت٧٤٥هـ): "الذي يظهر أن تأذين المؤذن عن أمر يوسف"[٢٥]، وفي كلتا الحالتين فالكلام إخبار عن حالة غير واقعية، فالأخوة لم يسرقوا (صواع الملك)، بل دُس لهم خلسة، فهل القول كاذب هنا؟ إن الحكم على هذا الإخبار بأنه صادق أو كاذب لا بدّ أن يعتمد على اعتقاد المتكلم، وفي مثل هذه الخطابات تعجز البنية الظاهرة عن الدلالة على الخطاب من حيث صدقه أو كذبه، فتأويل الخطابات يتوقف على تأويل الملفوظات الذي يتوقف تأويلها على معرفة القصد، وفي هذا السياق، يتحتم علينا عدم اللجوء إلى المكونات الداخلية للملفوظات، في تتابعها أو تباعدها، للوصول إلى وضع تفسير منطقي ووجيه للخطاب.

إنّ الحالة الذهنية والغايات الشخصية للمتكلم الأساسيّ(العزيز) تكشف أنه أصدر قوله عن قصد قار في نفسه، فلا يمكن أن يكون تكلم كلامه لمجرد أن يقع الحرج على أخوته، وكما قال الفلاسفة: "كل قول خلا عن اعتقاد صاحبه له، فلابد أن يكون عبارة عن لغو"[٢٦]، فقصده هو أخذ أخيه، الذي وضع صواع الملك في رحله، وقد بنى هذا القصد على

افتراضات مسبقة لديه ولدى المخاطبين، فهو يعلم أن شريعة آل يعقوب تحكم على السارق أن يُسترَق سنة كاملة لدى المسروق[٢٧].

أما المتكلم الثاني (إخوة يوسف) فقد نفوا عن أنفسهم السرقة بقولهم وما كنا سارقين ولكن هذا النفي غير صحيح، وغير مطابق للواقع، فهم في الواقع الظاهر للمشاهدين (الجنود، والمسافرين) إنهم سرقوا، بل إن بعضهم أقرّ في ما بعد بهذه السرقة حينما قالوا: ﴿إِنْ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَهُ مِنْ قَبْلُ﴾، هذا النفي والاعتراف الضمني في ما بعد مبني على ما اعتقدوه في ضمائرهم، فهم تكلموا أولاً نافين عن أنفسهم السرقة، وهم صادقون في هذا القول، ثم كذبوا حينما نسبوا السرقة ليوسف، لأنهم خالفوا في هذا اعتقادهم وعلمهم بأن يوسف في الحقيقة لم يسرق، بل إن عمته كادت له كي تحتفظ فيه لنفسها بناء على شريعة آل يعقوب.

نقول إن الأساس الذي بنى عليه يوسف قوله، هو مطابقة كلامه للواقع، ومخالفته مقاصده، فغاياته ومقاصده ليس جعل إخوته سارقين، إنما غايته وقصده هو أخذ أخيه، ولا يمكن الوصول إلى هذا الفهم إلا بمتابعة أحوال المتخاطبين (المشتركين في الكلام)، فإخوة يوسف عليه السلام، شاهدوا صدق المتكلم، ولكنهم في الوقت نفسه شاهدوا صدقهم، وأما المشتركون في الخطاب من غير المتكلمين وهم المسافرون مع إخوة يوسف عليه السلام، فشاهدوا صدق المتكلم، وكذب إخوة يوسف، هذه البنى القولية لا تسعفنا في فهم حقيقة القول الصادر (إنكم لسارقون)، إلا بالاعتماد على التأويل، فإنه "لمن تحصيل الحاصل أن نقول إن مفهوم الحالة الذهنية، أو بمعنى أدق، القصد، يشكل محور إنتاج وتأويل الملفوظات والخطابات"[٢٨]، وهو ما التفت إليه الزمخشريّ في تأويله لهذا الكلام، فقال: "هو في صورة البهتان وليس ببهتان في الحقيقة، لأن قوله: (إنكم لسارقون) تورية عمّا جرى مجرى السرقة من فعلهم بيوسف، قيل: كان ذلك الكلام من المؤذن، وقوله (إن كنتم كاذبين)، فرض لانتفاء براءتهم، وفرض التكذيب لا يكون تكذيبًا"[٢٩].

نلحظ أن على محلل الخطاب أو النص ألا يقف في محاولة فهمه للخطابات عند الملفوظات، ويلزمه استجماع ما يمكنه أن يحمل عليه تخريج الكلام من خلال البحث في السياقات العامة للقول، فهنا أحال الزمخشري الكلام على أسلوب التورية والذي تظهر قيمته التخاطبية في انزياح الكلام من مسالك الكذب إلى مسالك الصدق.

## ٤. الكذب هو محاولة تضليل المخاطب وخداعه.

يعمد المتكلم في سبيل جعل تواصله مع الآخر ناجحًا منسجمًا مع رغباته إلى التأثير في المخاطب تأثيرًا يجعله يغيّر قناعاته الفكرية أو تصرفاته السلوكيّة، وفي سبيل تحقيق هذه الغاية يستعمل المتكلم أقوالاً تنسجم في مجملها مع مقاصده وغاياته فيغيّر حقائق الأشياء ويرسم واقعًا جديدًا مغايرًا تمامًا لما عليه حقائق الأمور كما نجد في قوله تعالى عن لسان إخوة يوسف: ﴿وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (١٦) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (سورة يوسف - الآية ١٧).

إن قول إخوة يوسف (أكله الذئب) إخبار منهم عن أمر مخالف للواقع، بل مخالف لعلمهم وإيمانهم فهم على يقين تام أن يوسف لم يأكله الذئب، ولكن غايتهم من هذا الإخبار التأثير في أبيهم، وإقناعه بصدق الخبر، وقد ارتكزوا في قولهم هذا على مرتكزات يمكن تبيينها بالآتي:

١- افتراضات مسبقة بأنّ الذئب يفترس الصغار ومن لا حيلة له، تولّدت هذه الافتراضات بإشارة أبيهم في قوله لهم قبل أن يأخذوا يوسف: ﴿إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ

﴿وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ﴾(سورة يوسف - الآية ١٣).

٢- الأثر النفسي لقولهم (يا أبانا)، حيث استعملوه ليضفي على كلامهم قوة تأثيرية باستعطافهم أبيهم.

٣- الماديات، إذ جاءوا بقميص قميص يوسف ملطخًا بالدماء ليقدموه شاهدًا على صدق كلامهم، ودليلاً ملموسًا على أنّ كلامهم مطابق للواقع، قال تعالى:﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾(سورة يوسف - الآية ١٨).

ولَم تكن تلك المحاولة ناجحة بل فشلت كما فشل كثير من المحاولات التي تشبهها، وهذا يعود إلى عدم اقتناع المخاطب بالحجج التي قدمها المتكلم "فلبعض الأعمال أهداف تأثيرية واضحة كالإقناع مثلاً. إلا أن هذا الهدف الذي يرسمه المتكلم في مقام مخاطبة مثلاً قد يتحقق وقد لا يتحقق ولا وجود لدليل يمكننا من احتساب رد فعل المخاطب ومدى اقتناعه"[٣٠]، وعدم اقتناع يعقوب بكلام أبنائه يعود بالأساس إلى مرتكزاتهم التي قدموها، فإن استعطافهم أبيهم لم يكن ينفعهم بعد أن كذّبهم وهو متيقن من مخالفتهم للحقيقة ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ ﴾ (سورة يوسف - الآية ١٨)، أما دليلهم المادي فإنهم لمّا كانوا كاذبين فاتهم أن يرتبوا أدلتهم ترتيبًا جيدًا فقد خالفوا الواقع في الاستدلال، فكان دليلهم دليلاً على كذبهم وليس على صدقهم "فَاسْتَدَلَّ بِذَلِكَ عَلَى خِلَافِ مَا زَعَمُوا وَقَالَ لَهُمْ: مَتَى كَانَ الذِّئْبُ حَلِيمًا يَأْكُلُ يُوسُفَ وَلَا يَخْرِقُ قَمِيصَهُ؟"[٣١].

وما يلاحظ على هذا الحوار أن يعقوب عليه السلام لم يقل لهم مباشرة إني غير مقتنع بما تقولون، بل أصدر جملاً قولية دالة دلالة سياقية على عدم اقتناعه بكلامهم وأدلتهم؛ لأن ما يقوم به المخاطب لا يمثل عملاً لغويًا، فتحقق الغرض من قول المتكلم واقع خارج العمل اللغويّ، بل هو قصد عمليّ أو ذهنيّ.

وفي قوله تعالى: ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلاَّ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٢٥) قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (٢٦) وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ (٢٧)﴾(سورة يوسف - الآيات ٢٥ : ٢٧). سُلِّط قول يوسف عليه السلام وامرأة العزيز على التأثير في العزيز الذي شاهدهما في وضع مريب، وقد تركبت عباراتهما تبعًا لغاياتهما، وتقدمت (زليخة) بالقول، ولم تستعمل الإخبار أو شرح الحالة المشاهدة، بل تجاوزت هذا كله إلى سؤالها عن جزاء المعتدي عليها؛ كيما تجعل اعتداء يوسف عليها أمرًا مقررًا لا لبس فيه فتؤثر في تغيير سلوك العزيز، فضلاً عن قناعاته فيعمد إلى معاقبة يوسف وتبرئة ساحتها، وهذا الاستفهام حوى إخبارًا ضمنيًا، فهي أرادت أن تقول: هو راودني وأراد أن يعتدي عليّ، ولكنها عدلت إلى استعمال صيغة الاستفهام بدل الإخبار، وهي في هذا تعكس حالة عدم الاستقرار النفسيّ التي هي عليه، لأن الاستفهام يكون "صادرًا عن عدم يقين المتكلم في تحقق المحتوى القضويّ بما يجعله يريد معرفة مطابقته للواقع"[٣٢]، أما يوسف فقد تكلم بالإخبار نافيًا عنه هذه التهمة، وقد تبدّى الاستقرار النفسيّ النابع من اليقين الصادق بصدق كلامه، فلم يعمد لاستعمال مؤكدات أو انزياحات في البنية اللفظية لكلامه.

التقابل بين القولين (قول يوسف عليه السلام وقول زليخة) فرض الحكم على أحدهما أن يكون صادقًا والآخر كاذبًا، وتبعًا لتصنيف هذين القولين ستتأثر قناعات العزيز وسلوكياته، وفي مثل هذه الحالة من التخاطب تكون الوقائع هي الفيصل في تحديد القول الصادق من الكاذب، ولكن أيّ حقائقَ والعزيز لم يشاهد الحقيقة بل شاهد النتيجة،

وما آلت إليه العلاقة بين امرأة العزيز ويوسف عليه السلام. وكان الدليل المادي الملموس الذي أشار يوسف إليه (الشاهد) هو المتحدث عن الحقائق والوقائع فمنه تبين العزيز الصادق من الكاذب على وفق تقابل بين صورتين:

١. قصد يوسف الاعتداء على امرأة العزيز، فدافعت عن نفسها ثم قدت قميصه من جهة صدره جراء المدافعة بينهما، وعلى هذه الصورة فهي صادقة وهو كاذب.
٢. هروب يوسف من امرأة العزيز وتتبعها له ومسكها قميصه وسحبه وهو يركض فقدت قميصه من جهة ظهره، وعلى هذه الصورة فهو صادق وهي كاذبة.

وقد ساعدت الوقائع والحقائق عزيز مصر على قبول الصورة الثانية ورفض الصورة الأولى، فكانت نتيجة التأثير قول العزيز: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ﴾ (سورة يوسف - الآية ٢٩).

وقد تختلف جهة القصد، أي: المخاطب الموجه إليه الكلام بحسب مقاصد المتكلم وغاياته، فالقول الصادر من المتكلم لا يخلو من قوة تأثيرية، ولكنّ هذه القوة لا تتخذ مسلكًا واحدًا، بل إنها تتسلط تبعًا للقوة المتضمنة في القول على أكثر من جهة، وتتبين الجهات المسلط عليها القوة الإنجازية على النحو الآتي:

١- المخاطب المباشر.
٢- المشاركون في الخطاب من مستمعين أو من يصلهم الخطاب بأية وسيلة كانت.
٣- المتكلم نفسه.

وقد ترسّمت هذه الجهات جليةً واضحة في كلام الكافرين المبثوث في القرآن الكريم الذي قال عنه تعالى: ﴿إِنَّمَا يَفْتَرِي الْكَذِبَ الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْكَاذِبُونَ﴾(سورة النحل - الآية ١٠٥).

ومن كلمات الكافرين هذه نورد بعضها على النحو الآتي:

١- ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَوْ قَالَ أُوحِيَ إِلَيَّ وَلَمْ يُوحَ إِلَيْهِ شَيْءٌ﴾ (سورة الأنعام - الآية ٩٣).
٢- ﴿ وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لا يَبْعَثُ اللَّهُ مَنْ يَمُوتُ بَلَى وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ ﴾(سورة النحل - الآية ٣٨)
٣- ﴿وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ قَالُوا مَا هَذَا إِلاَّ رَجُلٌ يُرِيدُ أَنْ يَصُدَّكُمْ عَمَّا كَانَ يَعْبُدُ آبَاؤُكُمْ وَقَالُوا مَا هَذَا إِلاَّ إِفْكٌ مُفْتَرًى وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِلْحَقِّ لَمَّا جَاءَهُمْ إِنْ هَذَا إِلا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾(سورة سبأ - الآية ٤٣)

تناقش هذه الآيات قضية ادعاء الكافرين أن الحقائق التي جاء بها الأنبياء المرسلون من الله تعالى إنما هي افتراءات وأباطيل مردوا عليها، وهو قول كاذب " وأولئك هم الكاذبون على الحقيقة الكاملون في الكذب، لأنّ تكذيب آيات الله أعظم الكذب: أو أولئك هم الذين عادتهم الكذب لا يبالون به في كل شيء، لا تحجبهم عنه مروءة ولا دين"[٣٣]، وقد وصف كلامهم بالكذب لأنه أضمر الغش والخداع، "فالكذب هو كل قول ترافقه الرغبة في التزوير"[٣٤]. ومن هذه الأقوال ما يوصف بأنه تكذيب، كما في آيتي سورة النحل وسورة سبأ، وهو في المسلك القصديّ نفسه للكذب؛ لأن غايته تُحدّد بالرغبة في تغيير الواقع الخارجي، وكذلك التأثير في السامعين لتغيير قناعتهم.

تتجه هذه الدعاوى الصادرة من الكافرين وهي حاملة مقاصدهم وغاياتهم إلى مخاطب مباشر ومخاطب غير مباشر ويتحدد المخاطب المباشر تبعًا لسياق الآيات المذكورة- كما عرفنا أمثاله في ما تقدّم- أمّا غير المباشر فهو دائمًا من يسمع الكلام أو من وصل إليه الكلام بأي وسيلة كانت،فيبدو المتكلم وهو يبث دعواه ومعتقداته بين الناس كي

تنتشر ويكون لها مؤيدون، وفي مثل هذه الحال يصدر الكلام في الغالب من قادة الكفر؛ ليؤثروا على أتباعهم، فهم يُكذِّبون الآيات النبوية الواضحة البينة كي يستقيم لهم انقياد الأتباع وبقاؤهم على طاعتهم لهم،قال البقاعيّ (ت٨٨٥هـ): "ولما كان المستكبرون يرون ما للرسالة من الظهور، وللرسول من القبول، وأن أتباعهم قد ظهر لهم ذلك، فمالوا إليه بكلياتهم، أكده قولهم: {ما هذا} أي التالي لها على ما فيه من السمت المعلم بأنه أصدق الخلق وأعلاهم همة وأبينهم نصيحة {إلا رجل} أي مع كونه واحدًا هو مثل واحد من رجالكم، وتزيدون عليه أنتم بالكثرة، ولم يسندوا الفعل إليهم نفيًا للغرض عن أنفسهم وإلهابًا للمخاطبين فقالوا: {يريد أن يصدكم} أي بهذا الذي يتلوه {عما كان} دائمًا {يعبد آباؤكم} أي لا قصد له إلا ذلك لتكونوا له أتباعًا، وألهبوا السامعين بتصوير آبائهم بذكر «كان» والفعل المضارع ملازمين للعبادة ليثبتوا على كفرهم بما لا دليل عليه ولا شبهة ولا داع سوى التقليد.ولما كانت أدلة الكتاب واضحة، خافوا عاقبتها في قبول الاتباع لها، فجزموا بأنها كذب ليوقفوهم بذلك"(٣٥).

وقد تتركز القوة التأثيرية على جهة ثالثة هي المتكلم، فهو يحاول أن يقنع نفسه بهذه الدعاوى، قال تعالى: ﴿ **فَلَمَّا جَاءَتْهُمْ آيَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ وَجَحَدُوا بِهَا وَاسْتَيْقَنَتْهَا أَنْفُسُهُمْ ظُلْمًا وَعُلُوًّا** ﴾(سورة النمل - ١٣:١٤)، والجحود بمعنى الكذب، قال الطبريّ: "وكذبوا بالآيات التسع أن تكون من عند الله"(٣٦)، فالرفض لهذه الحقائق كان رفضًا ظاهريًا لعدم انسجام هذه الحقائق مع رغباتهم النفسية "أنهم جحدوها بألسنتهم، واستيقنوها في قلوبهم وضمائرهم. والاستيقان أبلغ من الإيقان، وقد قوبل بين المبصرة والمبين، وأيّ ظلم أفحش من ظلم من اعتقد واستيقن أنها آيات بينة واضحة جاءت من عند الله، ثم كابر بتسميتها سحرًا بينًا مكشوفًا لا شبهة فيه"(٣٧).

وفي هذا إثارة لقضية قصدية مهمة هي: هل يستطيع الإنسان أن يكذب على نفسه؟ ولماذا يكذب عليها؟ وقد أشار الله تعالى إلى هذه القضية في قوله لرسوله الكريم﴿**انظُرْ كَيْفَ كَذَبُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَضَلَّ عَنْهُمْ مَا كَانُوا يَفْتَرُونَ**﴾(سورة الأنعام- الآية ٢٤). وعلى هذا فهو قادر أن يوجه الألفاظ الجهة التي يريد ألفاظ اللغة "علامات الفكر، وتوظيف الألفاظ في ذمة الكذب انحراف عن طبيعتها ومناف لجوهرها"(٣٨). لقد سيق الاستفهام سياق التعجب في هذه الآية، وهذا العدول دليل على عظيم فعلهم، فكيف استطاعوا أن يكذبوا على أنفسهم، وأن يؤمنوا بما يخالف فطرتهم وما قرّ في ذهنهم، وعلة هذا الفعل هو رسوخ العقيدة الضالة في ذهنهم ونفسهم رسوخًا يصعب معه استبدال الإيمان بالله واليوم الآخر بها، وثاني هذه العلل هو إنزالهم من هيبة عظمتهم الجاهلية وسحب بساط السيطرة من تحت أقدامهم ومعاملتهم كما تعامل عامّة الناس في دستور الإسلام، وهاتان العلتان هما اللتان جعلتا الكذب على النفس مستساغًا، وسهلاً على المتكلم.

## ٥. السياق معين على كشف أسباب الكذب وغاياته ومقاصده.

يرسل المتكلم كلماته نحو متلق واع للقول، وغاية الإرسال هي التواصل سواء كانَ هذا التواصل بالقبول بفحوى القضية المرسلة أم بالرفض وعدم الإقتناع بفحواها، وهذه العمليّة لا تحدث في فراغ، بل هي تحدث ضمن سياقات زمانية، ومكانية، وتأريخية، واجتماعية، وغيرها.

فالكلمات إن كانت خارج سياقها فهي كلمات مبهمة فإنها "لا تكون حقيقية ولاغير حقيقية، بل تكون بالأساس إشارات إلى ما يجب توقعه"(٣٩)، ولذا لا يمكننا الكشف عن أسباب الكذب وغاياته ومقاصده إلا بالنظر في السياقات المصاحبة للقول، ومن هذا ما ينكشف لنا في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا**

جاءَهُمْ مُوسَى بِآيَاتِنَا بَيِّنَاتٍ قَالُوا مَا هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُفْتَرًى وَمَا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آبَائِنَا الْأَوَّلِينَ﴾(سورة القصص - الآية ٣٦).

تصور لنا هذه الآية الكريمة الحوار الدائر بين موسى عليه السلام وبين فرعون وجماعته، وغايات فرعون في التأثير في السامعين وتغيير قناعاتهم من خلال الادعاء كذبًا وتكذيبًا بأن ما جاء به موسى هو سحر مفترى ولم يسمعوا به من قبل، وما دار بينهما من حوار فكل يدعي أن له الحق وهو صاحب الصدق، والآخر مفترٍ في أقواله، ولا يمكن التحقق من دعواهم هذه إلاّ بالنظر إلى السياقات الموازية لهذه الأقوال، فموسى عليه السلام جاء بآيات الله، المحال عليها هنا إحالة قبليّة[٤٠]، أمّا فرعون فكان خطابه الموجه لموسى في كل هذه المواضع ﴿إِنِّي لَأَظُنُّكَ يَا مُوسَى مَسْحُورًا﴾(سورة الإسراء - الآية ١٠١)، والوسم الواصف للسياق في التداولية يتأطر في عدة أمور أهمها أمران، الأول: أن السياق بمفهومه العام هو التحليل في التداولية في حين هو في المناهج السياقية أداة تحليلية تضع الظاهرة اللغوية لمعرفة سابقة عليها. والثاني: أن مقصد التداولية فهم تشكل اللغة من داخلها ومن خارجها بدراسة العلائق بين العناصر اللغوية في ما بينها ثم بينها والعناصر غير اللغوية المُشَكِّلة للسياق العام، في حين تقصد المناهج السياقية إلى البحث في أبعاد غير لغوية في إطار العمل اللغوي. وتبعًا لهذا التأطير تتمظهر الأحوال والمساقات المحيطة بالأقوال لتكشف لنا كذب مقولات فرعون المتكررة باتهام موسى بالسحر، وصدق موسى بدعواه وأقواله، ونصف هذه الأحوال والمساقات بالآتي:

١- حال موسى قبل الدعوة، إذ رُبيّ على مكارم الأخلاق "وَأَنْشَأَهُ اللَّهُ عَلَى حُبِّ الْعَدْلِ وَنَصْرِ الضَّعِيفِ"[٤١].

٢- حال فرعون وأصحابه، فإنهم كانوا طغاة ظالمين للطبقات الاجتماعية لاسيما بني إسرائيل وقد لخصّ الله تعالى أفعالهم مخاطبًا بني إسرائيل بقوله: ﴿وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ وَفِي ذَلِكُمْ بَلَاءٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَظِيمٌ﴾ (سورة البقرة - الآية ٤٩).

٣- الشاهد الخارجيّ، عمد فرعون إلى جلب سحرة مصر ليكونوا نـدًّا لموسى، إذ إنه جاء بالخوارق من الأمور ما لم يستطع عليه بشر، فكان غالب ظنه أن هذا الفعل هو كما يفعل أصحابه السحرة، فعمد إليهم ليعُجزوا موسى عليه السلام، ولكن لما كانت أفعال موسى ليست من جنس أفعال السحرة عجز السحرة، ولأنهم عالمون بحالهم أقروا واعترفوا بأن ما عند موسى مغاير لما عندهم، "فَلَمَّا رَأَوْا مَا فَعَلَهُ مُوسَى عَلَيْهِ السَّلَامُ خَارِجًا عَنْ صِنَاعَتِهِمْ عَرَفُوا أَنَّهُ لَيْسَ مِنَ السِّحْرِ ... فَلَا جَرَمَ تَابُوا وَآمَنُوا وَأَتَوْا بِمَا هُوَ النِّهَايَةُ فِي الْخُضُوعِ وَهُوَ السُّجُودُ"[٤٢].

٤- نهاية الحوارات أظهرت صدق موسى عليه السلام، واعتراف فرعون بكذبه في أقواله وادعاءاته السابقة ﴿حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ آمَنْتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾(سورة يونس - الآية ٩٠)، ولكن هذا الاعتراف لم يجد نفعًا له؛ لأن "كذبة العمر إن هي كتبت في اللاوعي، يمكنها أن تمارس فيه خبثها خفية، فتتسبب في أمراض تصيب الجسم والنفس. ومن الممكن العلاج من هذا أعراض هذا المرض، لكن يفترض أن يسبقه شفاء النفس"[٤٣].

وظلّ السياق في دائرته الواسعة هي الموضح والمبين لكثير من القضايا الاعتقادية لدى الكافرين، ومنها قضية تشكيكهم في نسبة القرآن الكريم إلى الله، فادّعوا أن الرسول - صلى الله عليه وآله وسلم - تعلّم هذه الكلمات، قال تعالى: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ

الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً قُلْ أَنْزَلَهُ الَّذِي يَعْلَمُ السِّرَّ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا﴾(سورة الفرقان - الآية ٦).

إن وسم قولهم (اكتتبها فهي تملى عليه) بالكذب ينبني على افتراضات قبل الحدث الكلاميّ، وهي مسارات المشهد الثقافي القائم فهم عجزوا عن معارضة القرآن أو المجيء ببعض من مثله، فعدلوا إلى هذا الافتراء كيما يبعدوا عن أنفسهم العجز، وهو فعل أوكلهم إلى العجز من حيث لا يشعرون، فلو كانت هذه الآيات تعليمًا واكتتابًا، فلمَ لا يتعلمونها ويؤتون بأمثالها؟

ورتب هؤلاء كلامهم تبعًا لغاياتهم المقررة عندهم، وهي إبطال الدعوة المحمدية النابعة من الوحي المرسل إليه، وهي قضية لا تخرج عن السياقات العامة المحيطة بالأقوال تبعًا لمفهوم الشاطبي الذي يرى أن "المساقات تختلف باختلاف الأحوال والأوقات والنوازل ... فالذي يكون على بال من المستمع والمتفهم والالتفات إلى أول الكلام وآخره، بحسب القضية وما اقتضاه الحال فيها، لا يُنظر في أولها دون آخرها، ولا في آخرها دون أولها، فإن القضية وإن اشتملت على جُمل، فبعضها متعلق ببعض؛ لأنها قضية واحدة نازلة في شيء واحد، فلا محيص للمتفهم عن رد آخر الكلام على أوله، وأوله على آخره"(٤٤) ولذا ورد إبطال هذه الدعوى بالمستوى نفسه من السياقات فذكر تعالى الخواص العامة للقرآن الكريم التي تؤطره وتجعله وحيًا إلهيًا بعيدًا عن أيدي البشر، وبعض الأدلة هي(٤٥):

١- الفصاحة العالية الواردة في القرآن الكريم لا يمكن أن تصدر إلا من العالم بكل المعلومات.
٢- اشتمال القرآن على الإخبار بالغيبيات.
٣- خلو القرآن من التناقضات والاختلافات.
٤- يحوي القرآن الكريم أحكام العباد العملية والعبادية، ويشتمل على أنواع العلوم المختلفة.

وتظل هذه السياقات العامة تكشف دعاوى الكاذبين وأباطيلهم، لأنها ترتبط بقضية أوسع من الحدود الزمنية والمسافات المكانية هي قضية الإيمان بالعقيدة من جانبي الخطاب أصحاب العقيدة الإلهيّة النابعة من الوحيّ، وأصحاب العقيدة الصنميّة الصادرة من غايات سلطوية وزادها الشيطان غرورًا.

وهذه قضية ضاربة في عمق التأريخ الوجودي للبشريّة، فهذا إبليس يكذب كبرًا ومعصية، ويرفض السجود لآدم طاعة لله تعالى: ﴿قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾(سورة الأعراف - الآية ١٢).

ارتكز إبليس في عدم طاعته للأمر الإلهي بالسجود لآدم على دعوى أفضلية أصله على أصل آدم، وهي دعوى ارتكز فيها على وهم مصدره ظنه فهو قدم ما اعتبره دليلاً على أحقيته، وهو أن النار أفضل من الطين، ولكن من أين تأتى له هذا العلم بأن النار أفضل من الطين؟ هذه الدعوى الباطلة قدمها إبليس حجة وهي تقضي تبعًا لتصديقها أنه أفضل من آدم "ولعله لم يقل ذلك عن خطأ والتباس، بل كذب عن وعي وفهم"(٤٦)،ولكن هذا اقتضاء تخاطبي باطل، فهو يقدم الأباطيل ويعدها حججًا ومقاصده التفضيل، والتخيير على آدم، وهي مقاصد منحرفة كونها تصطدم بالإرادة الإلهية، فالله تعالى هو الذي يضع خواص الأشياء لها "لأنه لما كانت الفضيلة عطية من الله ابتداء لم يلزم من فضيلة المادة فضيلة الصورة . ألا ترى أنه يُخرج الكافر من المؤمن والمؤمن من الكافر، والنور من الظلمة والظلمة من النور ، وذلك يدل على أن الفضيلة لا تحصل إلا بفضل الله تعالى، لا بسبب فضيلة الأصل والجوهر"(٤٧). وقد ابتعد عن الإجابة الصريحة للسؤال الموجه من الله تعالى مستعملاً الإجابة الضمنية فالسؤال كان عن المانع ولكنه أجاب وكأن السؤال كان عمّن هو أفضل وأخير،

وفي هذا تأكيد على أنه رتب أولوياته التخاطبيّة بحسب غاياته وأهدافه، فرسم له سياقًا ابتعد فيه عن المقاصد الإلهيّة، ويمكن وسم هذا النوع من السياق بأنه سياق ذاتي عرضيّ، وهذا النوع من السياق يحدث ديناميكيًا في أثناء التفاعل فيؤثر تأثيرًا عميقًا في الخطاب، وينعكس هذا على الفهم التداوليّ للخطاب الذي يعتمد على النماذج العقليّة الموجودة في الذاكرة العرضية، وذلك عن طريق فهم المتكلم للحالة أو الموقف الذي يتحدث عنه، والحالة التي يحدث فيها التواصل(٤٨).

وكان إبليس عالمًا بكذب دليله "ولكن التكبر والأنانية هما اللذان منعاه عن امتثال أمر الله، وكان ما أتى به من العذر حجة داحضة، ومحض تحجج وتعلل"(٤٩)، وهذا ما يجعل كلامه نصًا في الكذب؛ لأن من تكلم بكلام وهو معتقد بكذبه فهو كاذب سواء طابق كلامه الواقع الخارجي أم لم يطابق(٥٠). فالحكم على كلام إبليس بالكذب لا يتحدد بالنظر إلى بنية الملفوظ فحسب، بل يُنظر فيها إلى ما وراء بنية الخطاب من معارف ورغبات تتحكم في رسم نمطية الخطاب.

## ٦. مغالطة المحاور وخداعه أساس الكذب.

تتحدد المحاورة في المنظور اللساني بأنها تحاور يهدف في الأساس إلى الإقناع بقضية أو فعل ويتوخى المتكلم بهذا تجاوب مخاطب معين وينتظر منه موقفًا معينًا أو فعلاً ما في نقطة معينة ومحددة سلفًا بين المتحاورين، وقد نجد أن السمة البارزة للمحاورة هي تجسُّدها في لغة الخطاب اليوميّ، وابتعادها عن الخطابات الرسمية التوجيهية كالخطاب القانوني والسياسيّ والدينيّ، وإن رمنا كشف هذين السمتين فيها، سمة الطابع الإقناعيّ، وسمة اللغة اليومية، فإنا نجدهما بارزتين في محادثة إبراهيم عليه السلام مع النمرود، قال تعالى: **﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾**(سورة البقرة - الآية ٢٥٨).

ترسم لنا هذه الآية المحاورة التي دارت بين إبراهيم عليه السلام والنمرود في سياق عرض إبراهيم لقدرة الله تعالى، فقدم حجته بأن الله يحيي ويميت، فما كان من النمرود إلا أن أجاب ضمن دائرة حجة إبراهيم، أي القدرة على الحياة أو الموت، ولكنه استعمل التضليل والخداع؛ فقد حاول أن يوهم إبراهيم بأنه يمتلك هذه القدرة فعمد إلى شخصين من عامة الناس أطلق سراح أحدهما وقتل الآخر، فقال لإبراهيم: انظر إني أحييت الأول وأَمَتُّ الثاني، وعلى هذا فهذه الدعوى ليست خاصة بربك(٥١).

هذه المحاورة قامت على أساس عرض الأدلة من الطرفين وغايتها الإقناع، لكن معارضة النمرود لإبراهيم حوت مغالطات وأكاذيب، فهو ادعى كذبًا أنه يحيي ويميت، وهذه دعوى كاذبة أراد بها دفع ادعاء إبراهيم عليه السلام، فلو قدم إبراهيم دعوى غير هذه لكان جوابه مثلها، وهذه العملية تدل على أن كل عملية تحاور وتخاطب تحتفظ باستلزاماتها ومقتضياتها الخاصة بها، التي لا تشترك معها أي استلزامات أخر، فيختار المتحاوران ألفاظهما تبعًا للمعجم الذهنيّ في وقت الحوار، كما نلحظ أنه استعمل النبر في كلمة (أنا) فكأنه بدأ بنفثها من فمه حينما سمع أن رب إبراهيم يحيي ويميت فأراد أن يدعي هذه القدرة له فنادى (أنا)، ونشهد في هذا النبر صفة العجلة التي تصاحب غير المتيقن، فلو كان النمرود متيقنًا من كلامه، ومؤمنًا بأنه صادق في ما يقول لتمهل في مخاطبة محاوره ولعرض الأدلة بتروٍّ دون استعجال، كما هي الحال عند إبراهيم

الذي نلمس أنه كان هادئًا في قوله وعرضه لأدلته، وما هذا الهدوء إلا عن اعتقاد نفسي بصدق قوله، ودليله على هذه الكذبة مغالطة وإيهام؛ لكنها كُشفت بعد أن عرض إبراهيم الدليل الآخر لقدرته تعالى، وهي شروق الشمس وغروبها.

وتمحورت قضية الكذب والصدق في هذه المحادثة حول لفظة (الرب) فقد ادعى النمرود أنه الرب القادر، فيما حين أحال إبراهيم القدرة على ربه الذي صرح باسمه في ما بعد وهو (الله)، وقد حمل لفظ الجلالة قيمة إحاليّة بربط إبراهيم بعالم أوسع لا تقف حدوده عند الموجودات الحسيّة، بل هو عالم الوجود الأكبر الغيبيّ، انتماء ينكشف للمتلقي بالنسق المنظومة على وفقه الألفاظ والتراكيب الصادرة من المتكلم، لأنّ المعجم الذهنيّ لا يستطيع أن يخرج عن عوالم الانتماء مهما حاول المتكلم البحث عن آليات مغالطة هذا المعجم، فإنه يعود ليظهر على سطح الوجود بوساطة الكلمات، وهذا ما لمسناه عند إبراهيم ومحدثه فكل منهما عرض حججه بناء على ما قرّ في ذهنه واستعمل ألفاظًا وتراكيبَ تتناغم مع المعارف الشخصية له، فإبراهيم لم يغادر حقيقة كونه نبيًّا يطيع أمر الله في كل صغيرة وكبيرة، كما أن النمرود كذلك لم يستطع تناسي رغبته بالسطوة والعلو على بني البشر.

عجز النمرود في نهاية المحادثة عن إقناع إبراهيم بأدلته الكاذبة ومغالطاته الواهيّة، بل إنه بهت في نهاية المحادثة. ومعنى هذه الكلمة يتضمن شيئًا من الاقتناع الإجباري لأنه "بَقِيَ مَغْلُوبًا لا يجد مقالاً، ولا للمسألة جوابه"[٥٢].

وننتقل إلى محاورة أخرى لكنها تتباين من حيث الغرض عن محاورة إبراهيم مع النمرود، فالمتكلم لا يبحث عن إقناع المخاطب، وإنما قصده الفخر، وتصغير شأن المخاطب وهذا ما نجده في الحوار المنقول في سورة الكهف بين شخصين[٥٣]، قال تعالى: **﴿فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَرًا (٣٤) وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا (٣٥) وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِنْهَا مُنْقَلَبًا (٣٦)﴾** (سورة الكهف - الآيات ٣٤ : ٣٦). اعتمد المتكلم (الغني صاحب الجاه والنفوذ) في عرضه لحججه على مغالطات توهم بأنها صحيحة وهذا الوهم منه يدخل في خانة الكذب لأنه نسق مباين للواقع، ولأن نفس المتكلم لم تكن مستقرة، ويظهر هذا الاختلال في نفسيته من خلال استعماله ألفاظًا دالة على غير اليقين، نحو (ظن، لأن)، وهما يكشفان أنه كان غير متيقن من مصيره المنتظر، وقد رتب مغالطاته هذه على أساس سلم تصاعدي يتبين على النحو الآتي:

- ظنه لا يصله إلى يقين، ولكن إن حدث خلاف ما يظن، فسيكون منقلبه خيراً.
- لا يظن أن هناك ميعادًا (قيام الساعة).
- لا يظن أن تبيد جنته أو يسر أمواله.
- كثرة المال والنفر.

وتكون نتيجة هذا السلم الحجاجي التصاعدي، أنه سيربح في جميع الأحوال، ولن تعرف الخسارة طريقًا لممتلكاته، لأنه المقرب من الله تعالى إن وجد.

ظلّ ترتيب هذه الحجج في مخيلة المتكلم، "لما استولى عليه من طول أمله وشدة حرصه وتمادي غفلته واطراحه للنظر في العواقب بطول المهلة وسبوغ النعمة"[٥٤]، ولكنه لم يدم طويلاً، فبمجرد أن ظهرت الحقائق والوقائع المناقضة لكلامه بطلت حججه وبان كذب ادعائه ومغالطاته، وتبينت أنها دعاوى يحاول تصديقها لتتلاءم مع رغباته النفسيّة ولكنها تعارضت مع الواقع، وهذا دليل على أن من رام رسم خارطة لأحداث حياته لابدّ أن يرتكز على حقائق وعلى وقائع، لا أن يرتكز على مغالطات، وخيالات، وقد أسفرت خاتمة الحوار عن خسارة هذا المتكبر أمام المتواضع. وأسفرت البنية القولية المذكورة في الآية الكريمة عن استعمال مكثف

للمشيرات المقامية، نحو: الضمائر البارزة المتصلة (الهاء، والكاف)، والظاهر البارزة المنفصلة (أنا، هو)، وهو وسم مائز للحوار التخاطبيّ يستعمله المتحاوران؛ ليخلق جوًا من الارتباط بالمحيط الزمني والمكانيّ، الذي قيلت فيه المحاورة، ويبتعد أحيانًا ليرتبط بعوالم زمنية ومكانية بعيدة كليًا عن زمن ومكان التحاور، وهذه المشيرات جعلت من المحاورة لا تنحصر في إطار القصة المذكورة، فغياب الأسماء والعدول عنها إلى هذه المشيرات سمح لهذه المحاورة والقصة بأكملها أن تنتقل عبر مديات الزمن بوصفها مثالاً يرده الله تعالى ليتخذ المسلمون العبرة منه؛ لأن "ما فيه الكفار من الارتفاق العاجل ليس أهلاً لأن يفتخر به لأنه إلى زوال (واضرب لهم) أي لهؤلاء الضعفاء والمتجبرين الذين يستكبرون على المؤمنين، ويطلبون طردهم لضعفهم وفقرهم: (مثلاً) لما آتاهم الله من زينة الحياة الدنيا، فاعتمدوا عليهم وركنوا إليه ولم يشكروا من آتاهم إياه عليه، بل أداهم إلى الافتقار والتكبر على من زوى ذلك عنه إكرامًا له وصيانة عنه"(٥٥).

ولم تقف الحوارات ذات المقالة الكاذبة عند حدود الحوار الفردي، فنكتشف في سورة هود حوارًا من نوع آخر، حوار مجاميع، فيصور لنا القرآن الكريم مجموعة، وهم قوم هود يتحاورون مع هود عليه السلام حينما دعاهم لعبادة الله تعالى الواحد الأحد، قال تعالى: ﴿**قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَنْ قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ**﴾(سورة هود - الآية ٥٣)، هذا الرفض ارتكز على مغالطات قولية اعتمدها قوم هود في سبيل تضليله ودفعه إلى الكف عن دعوته وقد كانت مغالطاتهم على النحو الآتي:

١- إنك لا تحمل دليلاً على صحة دعواك، إنما هي أقوال شخصية ادعيتها لنفسك، وهذا "كذب منهم وجحود"(٥٦).

٢- لقد عاقبتك آلهتنا فصرت تتكلم بكلام غير معقول ومخالف لنواميسنا، قال تعالى:﴿**إِنْ نَقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ**﴾(سورة هود - الآية ٥٤)

٣- إنك شخص طائش وغير خبير بالحياة، قال تعالى: ﴿**إِنَّا لَنَرَاكَ فِي سَفَاهَةٍ وَإِنَّا لَنَظُنُّكَ مِنَ الْكَاذِبِينَ**﴾ (سورة الأعراف - الآية ٦٦).

تبدأ عملية التضليل المسلطة على هود عليه السلام من النخبة من قومه بنفيهم لأدلته وأن ما قدمه ليس إلا أقوالاً وخرافات، وهذا يعود إلى أنّ "الحامل على ترك البينة بعد ظهورها صد الشبهة عنها أو تقليد الرؤساء فيدفعها واتهام موردها أو اعتقاد أصول فاسدة تدعو إلى جحدها أو العناد للحسد ونحوه"(٥٧) تنفتح هذه المحاورة على أكثر من مشارك، فنلحظ أن الطرف الأول (قوم هود)، وهم مجموعة وليسوا شخصًا واحدًا محددًا، في حين كان المحاور الآخر شخصًا واحدًا (هود عليه السلام)، وهذا التعدد في المشاركين يضفي قيمة حجاجية، إذ إن تعدد المتكلم صاحب الحجة يفرض تعدد الحجة، مع هذا نلحظ أن الطرف الأول لم تبلغ حجته ولم تنجح غاياته التضليلية، ولم يخضع الطرف الآخر، ولم يرضخ لرغبات الأول، ويعود هذا إلى أن الطرف الأول اعتمد على جملة أكاذيب وأقوال باطلة لا مصداق لها في الواقع، فلو عدنا لنبين هذه الأقوال سنجد:

١- أن هودًا أيّد دعواه بقدرة الله على توفير المياه والزرع لهم.

٢- أن آلهتهم عاجزة عن التأثير في أي إنسان، لأنها في حقيقتها جماد لا ينفع ولا يضر.

٣- أن هودًا ذو عقل راجح ودراية وخبرة بالأمور الحياتية عامة، ولا يصدر منه الكذب.

لقد وضع قوم هود أمامه تحديًا لاختبار صدقه، وهذا الاختبار يستلزم اختبار كذبهم أيضًا فإن كان صادقًا فهم كاذبون، وإن كان كاذبًا فهم صادقون، قالوا:﴿**فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ**﴾(سورة

الأعراف ، الآية ٧٠)، وهم في عملهم هذا يمارسون دورهم الاجتماعي والسياسي، لفرض سلطتهم، وتوكيدها، تلك السلطة التي لم تستطع بما تملك من أدوات الترهيب والترغيب أن تقنع هودًا بالرضوخ لها أو مسايرتها، بل إنها فشلت فشلاً ذريعًا فكانت نتيجة هذه المحاورة أن بعث الله عليهم ريحًا فدمرتهم، قال تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ﴾ (سورة فصلت - الآية ١٦)، وبهذا تبيّن أن كلّ ما حاوروا به هودًا وادعوه لا يعدو عن كونه مغالطات القصد منها ردع هود وإبعاده عن دعواه.

## ٧. الخاتمة

مقاربة النماذج القرآنية الواردة مقاربة تداولية أسفر عن نتائج نوردها على النحو الآتي:

١. إطلاق سمة الصدق أو الكذب على الكلام يعتمد على عنصرين، داخليّ وخارجي، الداخلي هو الاعتقاد بصدق الكلام أو كذبه، فمتى ما اعتقد المتكلم بكذب كلامه وسم الكلام بالكذب، أما إن لم يعتقد بكذبه فلا يوسم بالكذب، وقد يكون توهمًا، أما العنصر الخارجي فهو مطابقة الكلام للواقع الخارجي ومخالفته له، فإن طابقه صار صادقًا وإن خالفه صار كاذبًا، ولابد من اقتران هذين العنصرين معًا في سبيل توصيف دقيق لنوع الكلام.

٢. لم يترك القرآن الكريم القول الكاذب من دون كشف لمواضع الكذب، بل إنه يضع المقابل الصادق، أو يعمد إلى نقض هذا القول الكاذب باستعمال الأدلة المنطقية والحجج العقليّة.

٣. لا يتأسس الكذب إلا في جو من الحوارات الكلامية ذات الطابع الحجاجيّ، الذي يحاول فيها المتكلم إقناع المخاطب بحقيقة دعواه.

٤. لا يمكن الركون إلى البنية اللفظية للحكم على القول بأنه صادق أو كاذب، بل من الضروري على المحلل أن يكتشف السياقات التي وضع فيها الملفوظ وأحوال المتكلم والمخاطب والمشارك في الخطاب؛ ليصدر بعد هذا حكمه بكذب الملفوظ أو صدقه.

٥. تباينت أغراض الكلام تبعًا لمقاصد المتكلمين، فظهر من أغراض الكذب الإقناع والتضليل، والتبليغ، والعصيان، والمحاججة، والإبلاغ ظهورًا لافتًا في النماذج المختارة.

## الهوامش

١- مقاييس اللغة: أحمد بن فارس (ت٣٩٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ٢/ ١٩٨.
٢- العين: الخليل بن أحمد الفراهيديّ (ت١٧٥هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ٤/ ٢٢٢.
٣- لسان العرب: ابن منظور طبعة دار المعارف ، مج ٢ / ١١٩٣.
٤- المعجم في فقه لغة القرآن وسر بلاغته، تحقيق: قسم القرآن بمجمع البحوث الإسلامية، ١٦/ ٤٠٥- ٤١٠.
٥- الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد، ١١.
٦- النص والخطاب الإجراء: روبرت دي بوجراند ، ترجمة: تمام حسان، ٦.
٧- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: أحمد المتوكل، ١٧.

# شعريّة الخِطاب البَصريّ

## «الخطُّ العربيُّ الحديثُ نموذجًا»

**إبراهيم جابر علي***

إذا كان مفهوم الشِّعرية poetics ينحصر في إطار فكرة عامَّة تتلخَّص في أنها البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، وإذا كانت الشعرية تبدأ من الخطاب وتنتهي إليه بحيث تكون سِمتَه ونتاجَه؛ فإن الفرضية النقدية للشعرية الحروفية (شعرية الخطاب البصري للحرف/ الخط) التي تقوم عليها هذه الدراسةُ صحيحةٌ. واختبارُ صِدق صِحّة هذه الفرضية يتمحور في خمسة شواهد:

- أوّلها: أن الخطاب البصريّ Visual Discourse (الصُّورة الخطية) قد استطاع أن يخلقَ لُغةً مُبتكرةً شديدة الحساسية استحوذت على الطاقة الكاملة لقناة العين وخلايا العقل[١]؛ إذ قد مزج بين خِطابين: أحدهما لسانيّ/ لغويّ، والآخر أيقونيّ/ إشاريّ، وكانت الأفضلية لهذا الثاني في إظهار بلاغة الأوّل، والمَزيَّة في إعطائه قوة إبلاغيّة تواصلية اخترقت الحدود وكشفت الحقائقَ. فأثبت بذلك أصالة تشكيلات الخط العربي، وأكَّد إمكانية اعتباره أيقونةً رُوحية ثقافية للأمة العربية. وذلك كلّه نتاجٌ نقديّ لدراسة سابقة عن هذه الدراسة[٢].

- ثانيها: أن الشعرية - بمعناها الأرسطيّ Aristotelian - بحثٌ عن قوانين الإبداع[٣] - أيِّ إبداع -، ومن ثَمّ يمكن اعتبار الشعرية مظهرًا لكلِّ استعمالات اللغة، ولا يمكن قصرُها على الشِّعر فقط. وبصيغة أخرى: من الممكن أن نبحث عن الشعرية خارج مملكة الشِّعر. وعلى ذلك فإنه يمكن أن نبحث عنها في خطاب ليس عن اللغة ببعيد، وهو خطاب يتَّخذ من الحرف مادَّة إبداعه الخَام؛ فإذا كانت الشعرية تعمل على ما هو لساني / لُغوي فإنَّ الخط أو الكتابة بوصفها نظامًا تُعدّ امتدادًا للغة ومُمثِّلا بصريًّا لها؛ إذ إنّ رسوم الخط «تقيمُ في الأفهام هيئاتِ الألفاظ، فتقومُ بها في الأذهانِ صُورُ المعاني، فيكونُ لها أيضًا وجودٌ من جهة دلالة الخطِّ على الألفاظ الدالّة عليه»[٤]، أي تصير الكتابة آليَةَ تعويضٍ عن اللغة المنطوقة؛ وبذلك تُحوِّل الكتابةُ الأصواتَ صُورًا؛ أي إن الكتابة تُحوِّل اللغة إلى إشارات بصرية[٥].

---

* ناقد وباحث مصري، كلية اللغة العربية، نونغيشـن، الصين.

• ثالثها: إذا كانت الشعرية الحديثة تتَّسِع «لتشمل فنونًا إبداعية أخرى منها الفنُّ التشكيليّ والفنّ السينمائيّ، كما اتَّسع مداها أكثر ليصلَ إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون باشلار في «جماليات المكان» وشعرية التصورات الذهنية كما عالجها كمال أبوديب في نظرية الفجوة مسافة التوتر»(٦)، فلماذا - إذن - تضيق الشعرية عن الصورة الخطِّية؟ إن الخطَّ أحد أكثر فنون اللغة العربية أصالةً، ويعدّ بمثابة الجسر الذي تَنْقل عليه اللغةُ شحنتَها المعرفية والدلالية لأجيال بعيدة. إنّ الخط - من هذا المنطلق - يُعدُّ تعبيرًا دالا يحمل مضمونًا (مدلولا) يوحي بعالمِ الفكرة التي تحتضنُها اللغة، وتُطْلِق له يدُ المبدع/ الخطّاط العِنان أن يتشكَّلَ ليجسِّد بصريًّا هذه الفكرةَ؛ مُوسِّعًا الجبهةَ لأَنْ تدخلَ الأيقوناتُ البصرية Visual Icons مع اللغة في عَلاقة انسجام بديع؛ بحيثُ لا يظهر أنَّ أحدًا منهما غريبٌ عن الآخر كما سيظهر من التحليل التطبيقيِّ التالي.

• رابعها: أنّ الشعرية يمكن أنْ تعملَ جانبًا إلى جنب السِّيميائية Semiotics بمنظورها اللسانيّ السُّوسيريّ F.D. Saussure، وبمنظورها المنطقيّ البُورْسيّ C. S. Peirce. فإذا كان الأول قد اعتبرَها أساسَ اللغة بل عرَّف اللغةَ بها؟(٧)، فإنّ الثاني قد جعلها دائرةً تشمل كلَّ الموجودات، وجعل الإنسانَ مهدَها ومُنتجَها ومُستهلكها والمروِّج لها(٨). ولنأخذ مثلا على ذلك الصورة التالية(٩)؛ حيث تعمل السيميائية جنبًا إلى جنب الشعرية في إبداع الخطاب البصريّ، وفيها يمتزجُ الخطّ بالشعر، امتزاجًا دالا على إمكانية ظهور شعرية بصرية ظلّت شعريةُ الأنواع الأدبية الأخرى تُضيِّق عليها مجالَ المُقاربات النقدية؛ بل ظلّت بعيدةً (أو غريبة) في وقت اتّسعتْ فيه المقارباتُ النقدية الحديثة لتشملَ الخطاب الإشهاريَّ (الإعلان) Declaration، على الرغم من وجود أوجه شبه بين الخط العربيّ والشعر العربيّ(١٠).



(صورة ١)

تمثّل الصورة السابقة بيت أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤ هـ)، الذي قاله في معرض إثبات ذاته المنسحقة أمام تجاهل سيف الدولة الحمدانيِّ له:

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تَعرفُني
والسّيفُ والرُّمحُ والقِرطاسُ والقلمُ

إذْ مثّل (الخيل) فيها مركز الثِّقل البصريّ، وبدا بؤرتها الجمالية التي سيطرت على القناة البصريَّة للمُتلقِّي/ الرائي Looker. فإذا تأمّلنا هذا لسانيًّا نجده مُمثَّلا في وضعية كلمة (الخيل) مبتدأً في التركيب النحويِّ للبيت، والمبتدأ رَبُّ الجملة وعمدتُها(١١)، فكما أن (الخيل) مركزُ الخطابِ البصريّ - سيميائيًا - فالمبتدأ أيضًا مركز التركيب الشِّعريّ - لسانيًا - وعليه تُسند سائرُ الدوالّ فهو (المسنَد إليه). وإذا أتينا للجانب النَّفْسيّ نجد أن الصورة قد مثَّلت الإعلاءَ من شأن تلك الذّات الشاعرة المنسحقة تحت معاول التجاهُل والتّلاشُن؛ وذلك بوضع صدر البيت «الخيل والليل والبيداء تعرفني» في شكل راية مرفوعة مُرَفْرِفَة في هواء البيداء (الجاف). فالذاتُ هنا ذات منتصرةُ مُرتفعة

على الرَّغم ممَّا يحيطها من (جفاف) التعامل في البلاطِ الحمدانيِّ الرفيع. كما أن وجود الفارس يمتطي (الخيل) يؤكِّد على وضعية تلك الذات الظاهرة / المنتصرة، التي أرادوا لها أن تخسأ مُنكسرةً، بينما بدت بصريًّا وشعريًّا منتصبةَ القامة. ولما كانت المعركةُ معركةَ إثبات براعة في موهبة شعرية ملأت الدنيا وشغلت الناس؛ جاء ما يتعلّق بالشعر في وضعية المفعول (المركوب)، فجاء «والرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ» جسدًا للخيل مُتَحَكَّمًا فيه من قِبَل الفارس المنطلق في صحراوات الفروسية والشعر معا. بينما جاء (السيف) في وضعه الطبيعيّ على خصْر الفارس / الشاعر، في إشارة سيميائية بديعة أنه - أي السيف - ليس مُسَلَّطًا على رقبة الذات.

إن الذات الشاعرة هنا غير منفصلة عن الذات الفارسة التي تم تصويرها أيقونيًّا؛ فمن الوجهة المنطقية البُورْسية للسيميائية أرى أنه يستحيل فَصل هذه العلامة/ الأيقونة عن الواقع؛ سواء أكان واقعَ الذات الشاعرة في الصورة أم واقع الحياة العربية المنسحقة تحت خطابات القهر العالميّ. ومن الوجهة اللِّسانية السُّوسِيرية للسيميائية أرى أن اعتباطيةArbitrary العَلامة قد فتحت مجالا بديعًا للتأويل؛ إذ إنّ استعمال الخَطاط للخط (الديوانيّ) له دلالةٌ لا تنفصلُ عن شخصية المتنبِّي التي كانت تطمح إلى الإمارة والرِّئاسة، وسُكْنى(الدواوين) الملكية. فهل يمكن للخط (الديوانيّ) المرسومة به الصورة أن يفرز هذه الدلالة وهو خطُّ الدواوين والمراسلات الملكية[١٢]؟، وهل كان في وَعْي الخطّاط وهو يبدع هذا الخطاب البصري تلك الدلالة؟ إن خط الديوانيّ هنا قام بترميز كتابيٍّ تمتع بوظيفة إشاريَّة عالية المدى، وسواء أتوافر القصد أم لم يتوافر في تشكيل بنية هذا الخطاب البصري، فإنه - بلا شك - صنع شعرية بصرية شديدة الحساسية، وأكَّد على إمكانية التعاملِ النقديِّ مع إبداعات تحمل خطابات لسانية مختلفةً (شِعرًا ونثرًا وقرآنًا) كما سيظهر في هذه الدراسة.

من خلال التحليل السابق يدخلُ هذا البحث - إذن - ضمنَ ما أوصى به المؤتمر الدوليّ الأول للكلمة والصورة المنعقد في أمستردام عام ١٩٨٧(Word and Image-Amsterdam )؛ إذ قد سمح للنقد أن يغوص أكثر في قناعةِ أنَّ كلّ مَرْئي/ بصريّ يكمن في الكلمة، وعناصره تقيم في الصورة العلاقات نفسَها التي تقيمها الكلماتُ في الجمل التي تنتظم فيها[١٣]؛ كما أن البحث يستفيد - كذلك - من نتائج ندوة باريس (المُشاهِد في مواجهة الإشهار) المنعقدة في ١٩٨٨(Looker & Declaration -Paris )، والتي أكدت أن العين تحوز القسط الأكبر من النشطة الإدراكية على أساس أن ٨٠ ٪ من الخبرات تصلنا من مجال الرؤية [١٤].

- خامسها: دعوة تزفيطانِ طودوروف Tzvetan Todorov أحد أهم مُنظِّري الشعرية إلى أهمية الاستفادة من الفنون البصرية في دعم نظرية الشعرية؛ إذ رأى أنه يمكن للنظرية الأدبية «أن تتعلَّم الشيءَ الكثيرَ من نظرية الرسم؛ فعلى سبيل الذِّكر لا الحصر، لاحظنا دومًا حضورَ الرُّؤَى ودورها الحاسم في بنيةِ اللوحة وفي الأيقونات البيزنطية. ومن الجلي أنّ عِدَّة وجهات نظر اعتمدت في الأيقونة الواحدة طِبقًا للدور الذي يجب أن تقوم به الشخصية المُمَثِّلة، فالوجهُ الرئيسيُّ مُوجَّه دائمًا نحو المُشاهِد في حين ينبغي أن يكون - حسب المشهد المعروض - موجَّهًا نحو المُحادث»[١٥]. فإذا كانت هذه نظرةُ أحد رُوَّاد الشعريةَ لأيقونات الفنِّ الكَنَسيِّ، وإذا كان لابدّ من النظر إلى فن الرسم للاستفادة منه في تأسيس النظرية الشعرية. فلماذا لا يتمُّ النظر إلى لوحات الخط العربي بما أنها تمثِّل أيقونةً بصريةً تحملُ فلسفتها الروحيَّة في تأسيس نظرية شعرية عربيَّة؟

## (١) شعرية الصورة

تنطلق المقارباتُ الشِّعريةُ للنصِّ اللِّساني في مدونة النقد العربيِّ القديم من اعتبار التصوير أحدَ أهم ركائز الصناعة؛ «....إنَّما الشِّعرُ صناعةٌ وضربٌ من النَّسج وجنْس من التَّصوير»[١٦]. كما قال الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، وقد امتدت فروع هذه الفكرةِ إلى أن وصلت للفارابيِّ (ت٣٣٩هـ) الذي اعتبر أنَّ ثمة مناسبةً بين أهل الشِّعر وأهل التَّزويق (يقصد الرَّسمَ)؛ «وذلك أنَّ موضعَ هذه الصناعة التأويلُ وموضعَ تلك الصناعة الأصباغ، وأنَّ بين كليهما فرقًا؛ إلا إنَّ فعْلَيْهما جميعًا التشبيهُ، وغرضُهما إيقاعُ المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[١٧]. وكأنَّ الرجل بهذه الجملة الأخيرة يؤكِّدُ على سُلطة الصورة في التواصل الجمالي والتواصلِ التَّداولي في الخطابين معًا: الشعري، والتزويقيّ أو اللِّسانيّ، والأيقونيّ.

أمَّا دراسةُ الخطاب البَصَريِّ في هذه المقاربة فسوف تنطلق من الصُّورةِ الخطيَّة (بجميع أنواع الخط) بوصفِها خطابًا اتصاليًّا شديد الحساسية لقناة العين، خطابا يرتكز على التشبيه البليغ الذي يمارس فعلًا تواصليًّا لا يمتلك مؤوله أو مدلوله فقط بل يمتلك ممثلا أيقونيًّا جديدا في بنية أكثر تطورًا من بنيته الأولى في الخطاب اللساني[١٨]، وذلك على نحو ما نرى بعد قليل.

تسعى الدراسة لإبراز شعرية الصورة في الخطاب البصريِّ من خلال أربعة عناصر:

أولها: حالتها الثماثلية/ الأيقونية؛ إذ إنَّ «أهم ما يميز الصورة البصرية في رأي ميتز Christian Metz عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة هو حالتها الثماثلية؛ أي شبهها الحسي للموضوع الذي تمثله....؛ إذ إنَّ العالم المرئيَّ واللغةَ ليسَ غريبًا أحدُهما عن الآخر»[١٩].

ثانيها: قوتها الإنجازية في إقناع المخاطب برسالة الخطاب اللسانيّ المسطور فيه؛ بحيث يبدو البَصَريُّ مؤازرًا اللسانيَّ، ودافعا له نحو الإبلاغ.

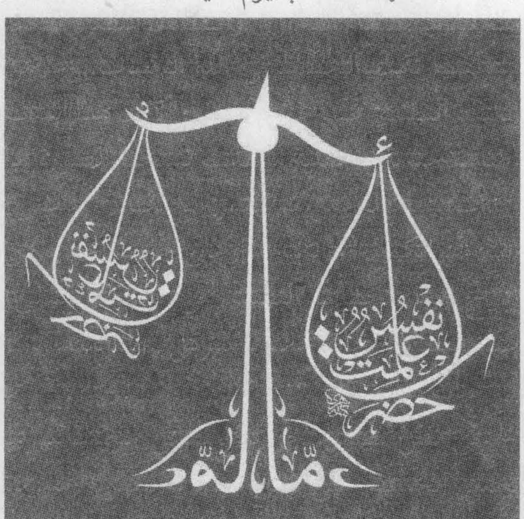
ثالثها: علاقتها بثقافة مجتمعها، فكما أن ثمة علاقة بين اللغة والثقافة فيما يسمى بـ (إثنوجرافيا الاتصال) Ethnography of communication، فإن ثمة علاقة بين الصورة والثقافة التي نشأت فيها، وذلك بما تحمله من مزيج أيقوني لساني يضمن لها بقاءها واستمراريتها؛ ذلك لأن الصورة «إذا لم تعبِّرْ عن ثقافة ما بطريقتِها الخاصَّة فسوف تُصبح مادَّةً جامدةً»[٢٠].

آخرها: حالتها الميتافيزيقية؛ إذ إنَّ للحروف عوالمها الروحية الماورائية Metaphysical ؛ فهي أمةٌ من الأمم على حدِّ تعبير محيي الدين بن عربيّ (ت٦٣٨ هـ)[٢١] وأحسب أنَّ الدراسة بذلك لن تبتعد عن الإطار العامِّ لمفهوم الشعرية الذي يبحث عن القوانين التي تحكم الإبداع.

### (١/١) تجسيد الصور الذهنية:

هدف العلامة المرئية Visual Sing التجسيد؛ ذلك أن الإنسان في تجربته المعرفية لا يدرك الأشياء مباشرة؛ بل يدركها من خلال التمثيل بالعلامات والأشكال الرمزية التي تجسدها، وبذا تصير الصورة وسيطا بين الإنسان ومحيطه[٢٢]. فإذا كانت الصورة مهمة لهذه الدرجة، فهذا لأنها تتواصل بطريقة توحد فيها الجوهر نوعا ما مع الجزء المصور في فكرنا (ما نسميه الصورة الذهنية)[٢٣]، ومن هذه الصور ما يلي:

#### (١/١/١) مشهد الحساب يوم القيامة:



(صورة٢)[٢٤]

في تصوير مشهد الحساب يوم القيامة يرتكز الفَلَسطينيُّ سعيد النَّهريّ على إبراز ملمح العدل الإلهيّ عن طريق أيقون الميزان المجسِّدة لقوله تعالى: ﴿عَلِمَتْ نَفْسٌ مَا أَحْضَرَتْ﴾[٢٥]، في شكل كفّتَين؛ تجسيدًا لأعمال العباد، وقد اتخذ من تقنية الخط المتعاكس آليةً فعّالة لإبراز ضِديَّة هذه الأعمال، فثمة الأعمال الصالحة والأخرى الطالحة.

ينجح هذا الأسلوب في إبراز بُعد تداولي في هذه الصورة، فثمة جهة مفضلة لدى العباد وهي جهة اليمين، والتي يعبِّرون بها في تعبيراتهم اليومية حين يخيرون بين أمرَيْن: (اللَّهُمَّ اجْعَلْنَا مِنْ أَهْلِ الْيَمِين). ولما كان الشمالُ ممقوتًا - نسبيًّا - جاءت الكَفّةُ الأخرى بأسلوب الخطِّ المتعاكس - المنزاحِ عن الاتجاه الأصليّ في الكتابة العربية[٢٦] - إشارةً سيميائيةً بليغةً لتنفير العين من أصحاب الشمال بأعمالهم الفاسدة المتضادة (المعكوسة) مع الفِطرة التي فطر الله الناس عليها.

تضرب هذه الصورة الخطية بأوتاد إشارية بليغة في عمق الثقافة الإسلامية؛إذ إن الميزان من الغيبيات التي تطرق إليها الفكر الإسلاميّ، وذلك من حيث زِنة الأعمال كما توزن الأشياء المادية، كما ورد في حديث البطاقة التي تحمل كلمة التوحيد، وغيرها من المرويات والأحاديث التي تؤكد أن أعمال العباد ستوزن وأن الحَكم العدل الله تعالى لن يظلم مثقال ذرة ﴿وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَىٰ بِنَا حَاسِبِينَ﴾[٢٧]، فكل شيء سيوزن إما للعبد أو عليه.

ومن جانب آخر يظهر الميزان في خلق السموات والأرض ﴿وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ﴾[٢٨].

ومن جانب ثالث تعد صورة الميزان نفسها آلية مستدعاة لردع من يُطفِّف في الكيل، أو يظلم طرفًا لحساب طرف آخر ﴿وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ﴾[٢٩].

(٢/١/١) مشهد الإحياء والإماتة:

في مشهد الإحياء والإماتة يرتكز الخطاط نفسه في (صورة ٣)[٣٠] على أيقون القبر في تجسيد معنى الموت، فالقبر أول درجات الآخرة كما قال النبيﷺ.




(صورة ٣)

تتأتى شعرية الخطاب البصري هنا من الوضعية الأرضية لكلمة «المميت» في شكل أيقونيٍّ بديع أظهر الكلمة هيكلا عظميًّا مُمَدَّدًا يقِف على رأسهِ شاهدٌ. مؤكِّدًا بذلك على البُعْدِ التَّعبيريِّ المتداول في ثقافتنا حين نُدْعَى للجلوس على الأرض: (مِنْهَا وَإِلَيْهَا نَعُودُ).

في حين أن كلمة «المحيي» تقف بكلِّ حُمُولتها الشَّكلية الأيقونية من حيث الحاء المجموعة والياء الراجعة المُطْنبة - باصطلاح الخطّاطين - على مساحة الهيكل الميِّت كُلِّها. إن وضعية كلمة «المحيي» بهذا الشكل القائم لتجسد معنى القيومية والبقاء لله تعالى مالك يوم الدين، والذي فيه يدعو المنادي للقيام والحساب، فتتجلى قدرته في إحياء هذه العظام البالية جميعها، حتى لو تناثر رمادُها في أرجاء الأرض، فسوف يجمعها إحياءً

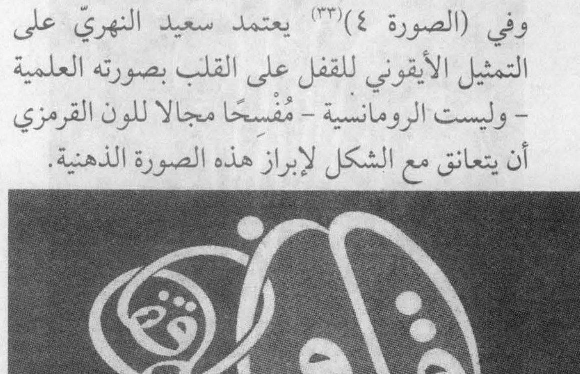
لها ومحاسبتها. هنا تبرز القيمة البصرية في الحاءِ المجموعة، والتي تجسِّد قوله تعالى في مسألة جمع العظام والعباد ليوم المحشر: ﴿يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ الْجَمْعِ ذَلِكَ يَوْمُ التَّغَابُنِ﴾[٣١]، إنها حاء الملكوت - إذن - كما ذكر ابن عربي[٣٢].

وعلى جانب آخر: يمثِّل امتداد الياء المطنبة الراجعة لكلمة «المحيي» فوق كلمة «المميت» أيقونة بصريةً بديعة أشارت إلى أمرين؛ أولهما: امتداد عملية إحياء الموتى الذين في جميع أرجاء الأرض. وثانيهما: قدرته على إرجاعها للحياة بكلمة منه سبحانه، فإطناب الياء ورجوعها شارتا الامتداد وشموله والإرجاع وسهولته.

أما عن استخدام الأرقام على الشاهد القائم في الصورة فقد أدى وظيفتَيْن؛ أولهما: أيقونيةً، حيث بدت وكأنها بيانات شخصية للهيكل العظمي. ثانيهما: تأريخية؛ حيث أرَّخ الخطاط بها للعمل.

(٣/١/١) مشهد أقفال القلوب:

يمثل مشهد إغلاق القلوب بالأقفال أحد المشاهد الذهنية التي تختلف من مخيلة عربية إلى أخرى؛ من حيث نوعية الختم والأقفال ومادتها. وفي (الصورة ٤)[٣٣] يعتمد سعيد النهريّ على التمثيل الأيقوني للقفل على القلب بصورته العلمية - وليست الرومانسية - مُفْسِحًا مجالا للون القرمزي أن يتعانق مع الشكل لإبراز هذه الصورة الذهنية.




(صورة ٤)

اتَّخذ الخطابُ الإلهيُّ في الصُّورةِ السَّابقةِ شكلَه بصورة خَطِّ الثُّلث المعروف بصرامتِه التي تحتِّمُ على الخطَّاط الالتزامَ بقواعده وميزانه، وهذا من شأنه أن يجسِّد الاستفهام الإلهيَّ المشُوبَ بالتعجُّبِ من هؤلاء القوم المنكرين للدعوة ورسولها وكتابها. كما مثَّلَ حرفُ النون باتساعه في كلمة ﴿يَتَدَبَّرُونَ﴾ حجمَ هذا العجب من قوم الفصاحةُ رأسُ مالِهم والبلاغة بضاعتهم الرائجة التي يُقيمُونَ لها المحافل. إنَّ حرف النون المتَّسعة هنا قَدْ مَثَّل أيقونةً كلاميَّةً أو إنابةً صوتيَّةً نستخدمها نحن في محادثاتنا المتداولة حين نتعجَّب من أمر فنمدُّ الصوت أو نطيلُه؛ تعبيرًا عن الاستياءِ من موقفٍ أو شخص.

أمَّا البعد السيميائيُّ الآخر في الصورة - والذي أراه يفجِّر شعريتها لدى المتلقِّي - هو أن تتَّخذ كلمةُ «قلوب» أيقونةَ القلب الإنسانيِّ ذي الأُذَيْنَيْن واللَّون القرمزيّ، مُتعانقةً معها كلمة «أقفالها» مُتَّخذةً شكل أيقونة (القفل)، مُستفيدًا من حرف الفاء في جعلِه ثُقْبَ مفتاح القُفْل، فالفاءُ الموجودة في كلمة(المفتاح) أو (الفَتح) تفرز دلالتها هنا في مشهد القُفْل؛ وبعبارة أخرى فإن الخطاب الإلهيَّ يحمل مفاتيح هذه الأَقفالِ وهي تدبُّر القرآنِ.

إلا أنَّ البُعْدَ الأكثر شعرية في الصورة هو جعل موضع إغلاق القفل (أو ما يُسَّمى عين القفل في العامية المصرية) حرفَ الهاء (بصورة عين الهرِّ باصطلاح الخطَّاطين)، وكأنَّ الخطَّاط يعمد إلى استغلال طاقة التَّسمية، ويجعلها مؤشِّرًا سيميائيًا للفهم والتواصل الفعَّال مع الصُّورة. وعلى جانب آخر فَإنَّ حرف الهاء في موضع (عين القفل) يتناسب مع التكوين الصُّوتيّ لحرف الهاء؛ فكما أنَّ (عين القفل) تُفْتَحُ وتُغلَقُ، فإنَّ تكوُّن صوت الهاء يتمَ بعد أن ينفرجَ أمامه وَتَرَا الحنجرةِ مُفْسِحَانِ الطريقَ للهواء المندفع من الرئة[٣٤]. قل: «إهْ» ستجد أنَّ الهواء المندفع من الرِّئة ما كان له أن يخرجَ إلا بعد انفراج الوترين الصَّوتِيَّيْنِ للحنجرة.يتشكل صوت الهاءَ

- إذن - من مرحلة انغلاق (غلق) وانفراج (فتح)، وهاتان العمليَّتانِ هما نفسهما عمليتا القُفْلِ؛ حيث الفتح والغلق.

ومن ثم نقول: إنَّ الخطاط في هذه الصورة قد استخدم كل طاقاته الأيقونية في تصوير مشهد القفل على القلب، محاولا إخراجه من العملية الذهنية التي تختلف من شخص للآخر.

**(٢/١) تصوير بعض مشاهد القصص القرآنيّ:**

في هذا الجزء من البحث تكون الصورة/ الأيقونة مصطفاةً من بعض مشاهد الواقعة/القصة، على أن يمثِّل هذا الاصطفاء اختزالا للقصة كلها، وذلك على النحو التالي:

(١/٢/١) مِن قصة ابْنَيْ آدم عليه السلام:

تأخذ قصة ابني آدم منحًى إنسانيًا مؤلما عندما يُعلِّم (غراب) الأخ القاتل (قابيل) كيف يدفن الأخ المقتول (هابيل)، ومن ثم صار هذا الغراب معلما للبشرية كيفية الدفن. ومن ثم يصير الغراب أيقونة تختزل القصة كلها، وهذا ما جسّده الخطاط التشكيليّ خليل في (صورة ٥) [٣٥]:



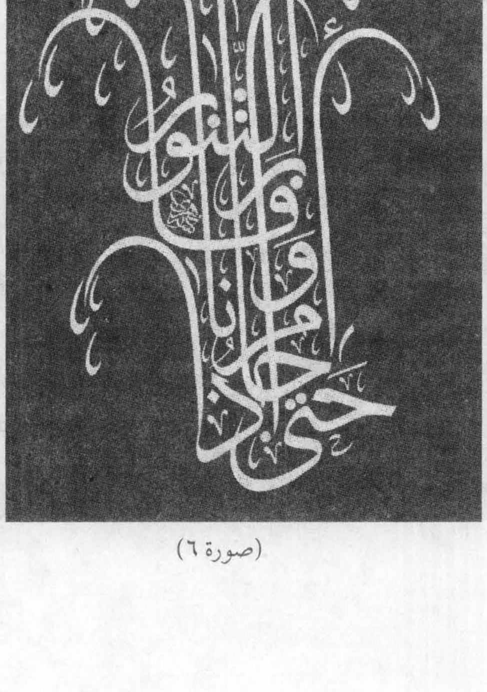
(صورة ٥)

حيث تتداخل فيها الحروف بتشكيل شبه مُعقَّد، لتجسد لحظة الندم المأساوية التي انتابت قابيل، تمثل الصورة إذن قوله تعالى: ﴿**قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ**﴾[٣٦]، تأخذ الصورة شعريتها البصرية من بعيدين، أولهما: أنها مثلت صورة المشار إليه في نص الآية (هَذَا الْغُرَابِ). ثانيهما: أن هذا المشار إليه ظل أيقونة تحمل في طياتها كل معاني الغم والفراق والتشاؤم، ذلك لأنّ «مفهوم الأيقون لا يتوقف عند حدِّ التشبيه؛ بل يغطِّي جميع الصور البيانية من مجاز وكناية واستعارة»[٣٧]، فالغرابُ يكنى به عن الموت والدفن، ويستعار في مجال قسوة بني البشر وجرأتهم على ارتكاب أبشع الجرائم وهي القتل.

إن هذه الصورة - على ما فيها من غموض أثناء فك شفرة الخطاب اللسانيِّ - قامت باختزال قصة الأخوين اختزالا مدهشًا، وجعلته مُرَكَّزًا على مشهد الندم جراء القتل.

(٢/٢/١) مِن قصة نوح عليه السلام:

تمثل (صورة ٦) [٣٨] للخطاط سعيد النهري لحظةً فارقةً في قصة نوح عليه السلام، تلك اللحظة التي تأتي فيها الإشارة بحمل المؤمنين في سفينة النجاة وقرب مجيء الطوفان.




(صورة ٦)

تحمل الصورة السابقة نص الإشارة الإلهية بمجيء وعد الله: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ﴾(٣٩)، وقد عمد مصورها إلى جعلها متجهة في الكتابة من الأسفل إلى الأعلى ممثلا بهذه الحركة الصاعدة حركة فوران الماء من التنور/الفرن. وقد استخدم الحروف بخط الثلث مُستفيدًا من طول الحروف الصاعدة التي تجسِّد صعود الماء، مستفيدا من الحلَى الكتابية التي مثلت قطرات الماء المتناثرة أثناء عملية الفوران.

(٣/٢/١) مِن قصة الذّبيح:

تعد لحظة نزول جبريلَ - عليه السلام - بالكبش من السماء فداءً لإسماعيل من اللحظات الفارقة في تاريخ الأمة الإسلامية. وهي لحظة تنطلق معها الأنفاس التي ظلَّت محبوسة جرّاء ذبح الخليل لابنه. ولذا تتخذ الصورة التالية بعدًا أكثر عمقًا في الثقافة الإسلامية.

حيث يقوم سعيد النهري بوضع نص لحظة الانعتاق من الذبح في أيقونة بديعة (٤٠) تظل مستدعاة كلما حلَّت ذكرى الفداء العظيم، وهو قوله تعالى: ﴿وَفَدَيۡنَٰهُ بِذِبۡحٍ عَظِيمٖ﴾(٤١)



(صورة ٧)

عمد الخطاط على وضع النص اللساني في منطقة مركزية في الخطاب البصريّ؛ إذ قد وضعه كله في منطقة رأس الكبش، جاعلا من ذلك أيقونة إشارية بليغة لها ظلها المترسِّخ في الوجدان. فالرأس هو موضع الذبح. وبذا يصير هذا الرأس أيقونة فداء الرؤوس، ومن ثم تأخذ صفة «العظيم» هنا موضعها في الذاكرة البصرية للمُتلقِّي، ويصير هذا الخطاب إيقونة إحالة Referential Icon على الحدث كله.

وإذا كان هذا الخطاب قد جسّد المذبوح؛ فإن ثمَّة خطابا بصريًّا آخر قد جسَّد فِعْل الذبح نفسه، وهو ما نجده عند المصري خصير البورسعيدي في الصورة (٨)(٤٢) التالية:

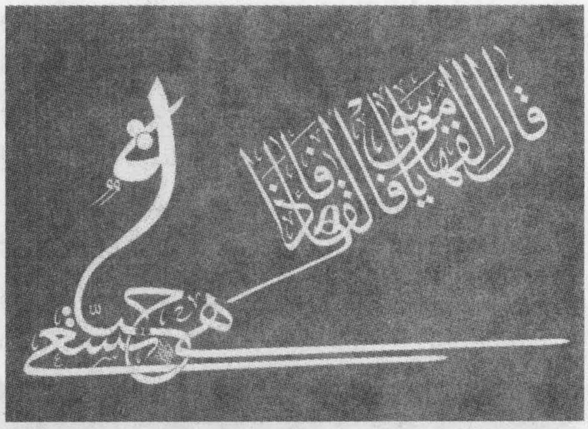



(صورة ٨)

إذ قد امتدَّ الحاء في كلمة «بذبح» أسفل ليقطع رقبة العين - باصطلاح الخطاطين - تجسيدًا لفعل القطع، وقد عمل الوضع التحتي لكلمة «عظيم» - المقطوعة رقبة عينها - على إنتاج معنى المفعولية؛ إذ سيكون هذا الذبح تحت سطوة السكين. ومن ثم يمثل هذا الخطاب البصري معنى الذبح/المذبوح خير تمثيل.

(٤/٢/١) مِن قصة موسى عليه السلام:

يتخذ الثعبان في قصة موسى - عليه السلام - آلية إقناع لفرعون وقومه. وقد ظهر الثعبان في موقف تحدٍّ عصيب، انتاب موسى فيه الخوف من الانهزام أمام ترسانة سحرة فرعون. ولما كان تعبير القص القرآني عن الثعبان بلفظين مختلفين (ثعبان مرة وحية مرة)، جاء أيضا التمثيل البصري لهذه القصة بشكلين مثَّلَهما سعيد النهريّ، الأول: الحية ، والثاني: الثعبان المبين.



(صورة ٩)(٤٣)

في هذا الخطاب البصري يجسد الأمر الإلهي بحركة بصرية جاءت من الأعلى إلى الأسفل تجسيدا لنزول الوحي على نبي الله، ﴿قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَىٰ﴾، وكأن الخطاط يضع في أذن المتلقي إنابة كلامية تمثلت في صوتٍ مملوءٍ بالعظمة والكبرياء يُوجِّه الأمر إلى النبي في موقفٍ صعب تتوقف عليه حياة أقوام.

ثم يأتي النص اللساني بعد إذا الفجائية مجسّدًا في صورة حية تسعى الأرض برأسها وجسدها الطويل الممتد على أرضية الصورة/ أرضية الحدث.

جعل الخطاط من التاء المربوطة في كلمة «حَيَّةٌ» رأسا طويلة، مستفيدًا من نقطتيها وتنوينها بالضم في رسم العينين الواسعتين واللسان الخارج عن نطاق الفم. بينما اتخذ من الياء الراجعة المطنبة في «هِيَ» و«تَسْعَىٰ» وسيلةً في تجسيد حركة السعي على الأرضية.

في هذه الصورة نجد الخطاط على وعي بطبيعة الخطاب اللِّسانيِّ في الصورة الذي جاء بثلاث جمل:الأولى جملة ﴿قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَىٰ﴾ والثانية: ﴿فَأَلْقَاهَا﴾، وقد وضعهما في إطار بصريٍّ واحدٍ. وهذا من شأنه تَجْسيد سرعة استجابة موسى - عليه السلام - لأمر ربه. أما جملة ﴿فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ﴾فقد جاءت بالشكل الأيقونيِّ السابق لتعمِّق لدىٰ المتلقِّي الصورة المتخَيَّلة للقاء التحدِّي بين موسىٰ وفرعون وسحرته، ولتفصل حدث الإلقاء بنتيجته التي كانت مفاجأة لموسى ولمن معه ولمن ضده.

بينما تأتي صورة الثعبان متخذة تشكيلا بصريا آخر، كما تمثلها الصورة (١٠)(٤٤) :



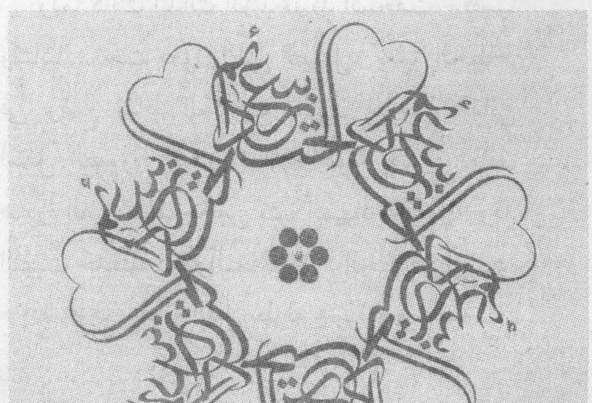
(صورة ١٠)

تحمل هذه الصورة لسعيد النهري أيضًا قوله تعالىٰ: ﴿أَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ﴾(٤٥)، وهي تأتي في السياق السابق نفسه، لكن في موضع آخر من النص القرآنيّ. إلا أننا نستطيع إضافة شيئين هنا، ليسا موجودين في النص البصري السابق، أولهما: اللون الأخضر في أرضية الصورة والذي يجسد أرض المعركة على أرض مصر ذات الماء والخصوبة. ثانيهما: وضع كلمة (مُبينٌ) في موضع لسان الثعبان؛ إذ لما كان اللسان دائم الخروج والظهور ناسب ظهوره كلمة «مبين» التي تحمل في معناها الظهور والكشف والإبانة.

### (٣/١) تصوير مشاهد من الطبيعة:

يُعدُّ تصوير مشاهد من الطبيعة في لوحات الخط العربي قدرة تشكيلية جديدة تضاف للقدرات السابقة، لكنها تتميز عنها بأنها تحاكي الواقع الملموس وتجعل منه صورة ناطقة في إطار سننها اللغوي. فالمحاكاة هنا «لا تسعى إلى خداع فرد ليتلقى شيئًا زائفًا على أنه حقيقة؛ ولكن لحث الجماعة - بلاغيًا - للقيام بفعل ولصُنْع شيء حقيقي»[٤٦]. وفي هذا المجال سيظهر فعل التصميم واللون أكثر، لأن الخطاط يحاكي مشاهد تراها الأعين وتستطيع التواصل معها بصريًا ولمسيًا. ويبقى الغرض من هذه المحاكاة متوقفًا على ما تحمله الصورة من سَنَن/ وسيط يفسِّرها لدى المتلقِّي، والسنن هنا هو ما تحمله الصورة من خطاب بصري، بما أن اللغة وسيط رمزي شديد الحساسية[٤٧].

ففي الصورة التالية[٤٨] يعتمد الخطاط المصريّ شرين عبد الحليم على مشهد الوردة في إبداع عاطفة الحب:



(صورة ١١)

تُقدِّم الصورة السابقة نصًّا لسانيًا رقيقًا: «الحُبُّ رَبِيعٌ دَائِمٌ»، وقد تجسَّد هذا النصُّ أيقونيًا من خلال بنية التركيب التي حاكت شكل الوردة، والتنسيق اللونيِّ بين دوالها؛ لتمثل الربيع بألوانه الصافية الزاهية.

وما كان اختيارُ لغة الألوان Coloring Language للدوال في الخطاب السابق اختيارًا عشوائيًا - نراه كذلك - وإن بدا غيرَ مقصود من قِبَل الخطاط، وربما هذا يكون من أسباب شعريته في تقديرنا؛ بل اختيارٌ تضافرت فيه العوامل الفيزيولوجية Physiological والتواصليَّة في آن واحد. فمن حيث الأول نجد أن المكونات الأساسية لكل انطباع لوني موجودة بارزة، وهي الألوان الثلاثة: الأزرق والأخضر والأحمر، وذلك بحسب نظرية جماعة (مو)[٤٩]. ومن حيث العوامل التواصلية فإننا نستطيع أن نستشف من كل أيقونة لونية دلالة بليغة. فكلمة «الحب» صورت باللون (الأحمر)، وهذا من شأنه أن يتناسق مع الموروث الثقافيّ الرومانسيّ، والذي استغله مُرَوِّجُو الخِطاب الإشهاريّ في صناعة الهدايا وبطاقات التهاني في يوم الاحتفال بأعياد الحبِّ. أما كلمة «ربيع» فقد جاءت مصبوغة باللون الأخضر، لتقيم جسرًا من التواصل البصري الفعال من حيث تعبير الربيع عن الخصب والنضارة؛ أما كلمة «دائم» فقد اصطبغت باللون الأزرق الفاتح الذي يشير في بعض استعمالاته للصديق المخلص الوفيّ[٥٠].

وفي صورة رقم(١٢)[٥١] للخطاط سعيد النهريّ، يظهر الاعتماد على بنيتي التركيب واللون في محاكاة الطبيعة، تجسيدا لقوله تعالى: ﴿إِنَّ اللهَ فَالِقُ الحَبِّ وَالنَّوَىٰ﴾[٥٢].

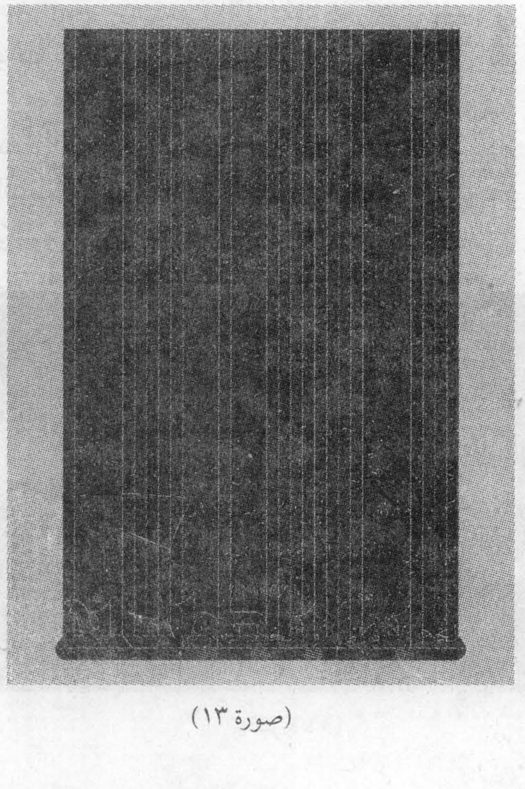


(صورة ١٢)

لقد عمد الخطاط في هذا الخطاب البصري على جعل كلمة «فالق» أيقونةً مُعبِّرة عن الحبة المفلوقة نصفين، مُسْتَغلا شكلها وصوتها المكون من مقطعين (فا/لق) في إحداث شكل عمق الأرض الملقاة فيها البذرة مُستغِلا اللون البني في التعبير عن تلك التربة.

أما كلمتا «الحب» و«النوى» الممثلتان للطبيعة في الخطاب البصري فقد جاءتا مصبوغتين بلون البراعم الآخذ بين الخضرة والصفرة القليلة، وهو بذاك يضع المتلقي بين عناصر الطبيعة الربانية الخلابة.

إلا أنَّ التجربةَ الأكثر شِعريَّة في تصوير الطَّبيعة كانت تجربة الخطاط شرين عبد الحليم في تصوير الليل، وذلك في خطاب بصريٍّ اتَّخذ في إنتاجه ثلاثة ألوان؛ هيمن اللونُ الأسودُ فيها على نسبة ٩٩٪ من التَّشكيل البصريِّ، الأمر الذي جعلها تبدو كأنها قطعةٌ سوداءُ دون أيِّ جمال، لكنَّ المُدقِّقَ فيها يرى غير ذلك. وهي الصورة (١٣)(٥٣) التالية:



(صورة ١٣)

يجسِّد الخطابُ البصريُّ هنا الخطابَ الشعريَّ (صورةً وصوتًا) تجسيدًا صادقًا، وهو صدر بيت لـ امرؤ القيس: «أَلا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّويلُ أَلا انْجَلي»؛ فمن حيث الصورة: وضع الخطاطُ الحروفَ بالخطِّ الكُوفيِّ أسفلَ الخطاب البصري وجعلها تمتدُّ رأسيًّا بلون أسود يمثِّلُ سواد الليل وظلمته الحالكة، كما مثَّل الامتدادُ البصريُّ الرأسيُّ طولَ الليل الذي ذكره الشاعرُ في صيغة «الطويل». تبدو الصورة بهذا التركيب وبذا اللون ليلاً طويلاً شديد السواد، وقد انسحقت الذات المبدعة تحته تقاسي الأرقَ واللَّوْعَة والفَقْد. ومن حيث الصوت: فقد مثَّل هذا التركيب البصري (الطويل) وزن البيت؛ وهو من بحر (الطويل) عروضيًّا؛ ليمتزج بذلك الصوت والصورة امتزاجا أيقونيًّا بديعًا في قمة الإبداع الشعري والبصري معا.

ولما كانت الذات المبدعة قد انسحقت - نفسيًّا وكتابيًّا - تحت معِول اللَّيل الطويل، يعمد الخطَّاطُ في وضع نقاط الحروف باللون الأحمر القاني أسفل الصورة؛ لِيُنْشِئَ بذلك أيقونةً بصريَّةً تعادلُ صورةَ العين المُقرَّحة من كثرة السُّهاد والسَّهر، وقد التهبتْ حَدقَتُها دمًا وألـمًا ليمثِّل . الخطاب البصري - إذن - هو أيقونة الليل بطوله وسواده ومتاعبه.

## (٤/١) تصوير الواقع العربيّ:

لا ينفصل الخطابُ البصريُّ في الصورة الخطية عن واقعه العربيّ وعن هموم وتطلعات أبنائه المقيمين والمغتربين؛ بما أن الخطَّ العربيّ هو أيقونة هذه الأمة، وبطاقة هُويتها في العالم، وهذا ما فعلته الخطاطة العراقية جنة عدنان عزت في الصورة (١٤)(٥٤):



الخطاطة الموصلية جنة عدنان احمد عزت. من المهجر نيوزلندا. 2015

(صورة ١٤)

حيث جسَّد الخطاب البصريُّ خريطة الوطن العربيِّ، بنصٍّ قرآنيٍّ: ﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُمْ مِنْهَا﴾ (٥٥).

يمثل الخطاب - إذن - أيقون العروبة التي تشفُّ عن تطلعات ابنة من أبناء الوطن الممتد من البحر إلى البحر بالوحدة والاتحاد على كلمة سواء؛ مُتَّخذة من كتابها ومُوحِّد لغتها - القرآن الكريم - آيةً لهذه الوَحْدَة من خلال خطاب الأمر فيه «وَاعْتَصِمُواْ». لقد استطاعت هذه الصورة - إذن - أن تعيد صياغة واقع متشرذم، أنهكته كثرة الخلافات والانسحاق أمام إرادة عدوه، فوضعته في كتلة بصرية واحدة (=آية واحدة)؛ ومن ثم يصح ما ذكرته مجموعة مو (μ) في تأسيسها لبلاغة الصورة المرئية أنَّ «المشروع الحقيقيَّ للفنان التشكيليِّ أو للرَّسَّام أو للمخرج ليس تلك المطابقة مع الواقع إذا كان ثمة تبادل مع الواقع، فهناك أيضًا تحويلٌ له في الوقت نفسه» (٥٦).

وقبل ختام هذا الجزء الخاصّ بالصورة في هذه الدراسة ثمة تعليق على ما جاء فيها من خطابات بصرية؛ إذ يلاحظ أن تسعين بالمائة منها كان من الخطاب القرآنيّ؛ وذلك يتأتّى من أنَّ علم الخط العربيّ نشأ في كنف هذا النص الشريف - كغيره من علوم الثقافة العربية - يدوّنه ويستجلي أسراره ويبحث في معانيه؛ إذ «لم يكن القرآن رؤية جديدة للإنسان والعالم فحسب؛وإنما كان أيضا كتابة جديدة له» (٥٧) . لقد كان النص القرآنيُّ أول مؤسِّس لحركة الكتابة والخطِّ في الثقافة العربية، وبذلك تحرَّرت تلك الثقافة من الشفاهية، فانتقلت من البديهية والارتجال إلى الروية والتأمُّل، من الفكر الفيزيقيّ المباشر المتجسِّد في الوثن المنتصب أمام العربيّ الجاهليّ إلى التفكير في أسرار الكون ودقائقه.

لقد نظر الفكر الإسلاميُّ الناشئ في ظل القرآن إلى أدوات الكتابة - الدواة والقلم - نظرةً ميتافيزيقية راقية رأت فيهما أساسًا للحياة كلها، فبهما يُكْتَبُ ما هو كائنٌ إلى أن تقوم الساعة (٥٨) . ومن علاقتهما معًا جاءت الصُّورُ الآدميةُ إلى الوجود «إنّ الحروفَ.... مُجْمَلَةٌ في مِداد الدواة، ولا تقبل التفصيلَ ما دامت فيها، فإذا انتقل المِدادُ منها إلى القلم تفصّلت

الحروفُ به في اللَّوح وتفصَّل العلمُ بها إلى لا غاية؛ كما أنَّ النُّطْفةَ التي هي مادةُ الإنسان ما دامت في ظهر آدم مجموعُ الصُّوَر الإنسانيَّة مجملةٌ فيها ولا تقبل التفصيلَ ما دامت فيها، ولـمَّا انتقلت إلى لوح الرَّحِم بالقلم الإنسانيِّ تفصَّلت الصُّوَر الإنسانية»[٥٩]. إنَّ القلم بذلك علمُ تفصيلٍ يصنع من الدواة تفاصيل الحياة بقطبيها الذكر والأنثى، ومن هنا جاء التفسير الإشاريُّ لقوله تعالى:﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[٦٠] مؤكِّدًا على أن النون(=الدواة)[٦١]، ومعها القلم يتقاسمان تجربة الخلق والبعث. وذاك بعينه ما يفعله الخطاطُ في خطابه البصريّ، إنه يعطيها النص الحُرُوفيَّ الحياة، ويجعله أيقونة بديعة تؤثِّر مباشرةً في القناة المرئيّة للمتلقِّي.

وعلى ذلك يصح ما يقال إن «تاريخ الوظائف البشرية في الصورة تبدأ في استعمالاتها الدينية»[٦٢]، وعليه يصير ميل الخطاط الحديث (والقديم أيضًا) إلى النص القرآني - تصويرًا وكتابةً - ميلا طبيعيًّا، وكأنه يحاول أن يعطي القرآن حقَّه - جماليًّا - في أنْ كان سببًا في الاهتمام بالكتابة وجعلها صنعةً تقوم عليها الحياة العربية بأسرها.

### (٢) شعرية التركيب البصريّ

اتَّخذ تركيبُ الخطاب اللِّسانيّ شكلَيْن هندسيَّيْن لم يتغيَّرا - نسبيًّا - إلا في العصر الحديث؛ عندما أخذت القصيدةُ الحديثةُ تتَّجه إلى التشكيل البصريِّ على بياض الصفحة، كاسرةً الطَّوْق العموديَّ الذي فُرِضَ عليها منذ أن اتَّخذ الخطابُ اللِّسانيّ طريقه إلى التدوين[٦٣].

أخذ شكل الخطاب القرآني الشكلَ المستطيليَّ في التدوين، بينما أخذ الخطاب الشِّعريّ شكل العمود ذي المصرعين. وإذا أردنا أن نُعلِّل اعتماد هذين الشَّكلَيْن في الثقافة العربية سنجد أنه ليس ثمةَ دليلٌ قطعيٌّ يبرِّر الاعتماد عليهما في التدوين والكتابة العربية؛ إلا إذا اعتبرنا أنَّ المادة التي توافرت للكتابة آنذاكَ هي التي حتَّمت على الكاتب العربيِّ أن يجعلَ شكل الخطاب مُستطيليًّا في تدوين القرآن. يقول القلقشنديّ تحت عنوان :«فيما كانت الأمم السالفة تكتب في الزمن القديم» : «.... كان أهلُ الصِّين يكتبون في ورق يصنعونه من الحشيش والكلا، وعنهم أخذ الناسُ صناعةَ الورق، وأهل الهند يكتبون في خِرَق الحرير الأبيض، والفُرْس يكتبون في الجلود المدبوغة من جلود الجواميس والبقر والغنم والوحوش، وكذلك كانوا يكتبون في اللِّخَاف - وهي حجارة بيض رقاق...، وفي عُسُب النخل، وهي الجريد الذي لا خُوصَ عليه...، وفي عظم أكتاف الإبل والغنم ، وعلى هذا الأسلوب كانت العرب لقُرْبهم منهم، واستمرَّ ذلك إلى أن بُعِثَ النبيُّ ﷺ. ونَزَل القرآنُ والعربُ على ذلك، فكانوا يكتبون القرآنَ حين يُنَزَّلُ ويقرؤه على النبيِّ ﷺ في اللِّخَاف والعُسُب. فعن زيد بن ثابت (ر) أنه قال عند جمعه القرآن :«فجعلتُ أتتبَّعُ القرآنَ من العُسُب واللِّخاف»...وأجمع رأيُ الصحابة (ر) على كتابة القرآن في الرِّق لطول بقائه...، وبقِيَ الناسُ على ذلك إلى أن وَلِيَ الرَّشيدُ الخلافةَ وقد كثر الورق وفشا عمله بين الناس أمر أن لا يكتب الناس إلا في الكاغـد[٦٤] ؛ لأنَّ الجلودَ ونحوَها تقبل المحوَ والإعادةَ فتقبل التزويرَ...، وانتشرت الكتابةُ في الورق إلى سائر الأقطار...، واستمرَّ الناسُ على ذلك إلى الآن»[٦٥] .

يعرِض النصُّ السابقُ - وقد حاولتُ اختصارَه بما لا يخلُّ مَوْضِع الشاهد - أنَّ المادَّة المتَّخذة للكتابة هي التي فرضت على الكاتب العربيّ أن يستغلَّ أكبر قدر ممكن من المساحة المتاحة للتدوين، فهو يسجِّل على العُسُب (=جريد النخل) بالعَرْض (من اليمين إلى اليسار، ومن فوق إلى تحت، سنعرض لعلَّة هذين الوضعين لاحقًا)[٦٦]؛ ذلك لأنَّ الطول يخنقه ويقيِّدُ من انطلاقه، فالطولُ ضدَّ طبيعة

العربيّ الذي يلتحف السماءَ ليلا، ويمارس على الصحراء الممتدة بعرضها نشاطه الرَّعويّ والتِّجاريّ والانتقاليّ. ومن ثَمَّ تجد القرآن الكريم يخاطب العربي بما هو مُحبَّب إلى نفسه فحين يقدم الجنةَ للمتلقي العربي يقدمها بصفة العرض لا الطول، ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ﴾ (٦٧).

عرضُ الجريدِ/ الْعُسُب - إذن - يتيحُ له الانطلاق فيما يكتب من صدره أو من صدر الحافظ الذي يُمْلي عليه، ومن ثَمَّ أخذ شكل التركيب اللّساني في الثقافة العربية الشكلَ المستطيليّ الذي يناسب الطبيعة الفيزيائية للعربيّ. كذا الأمر في اللّخاف (=الحجارة العريضة) التي يتناسب ورغبتَه في الانطلاق في التدوين، لينتقل هذا الشكل إلى التدوين في عظام أكتاف الإبل والغنم، وهي عظام عريضةٌ لا شكَّ، لينتقل وقد تأسّس الشكل الكتابيُّ في وجدانه إلى الجلود، ثم إلى الورق.

أما عن شكل الخطاب الشِّعريِّ، فقد جاء ضدَّ طبيعة الشكلِ القرآني؛ إذ إن الكاتب العربيّ أراد له البينونة الكبْرى عما هو مُقدَّس، وقد كان في خلده قضية أن القرآن ليس شعرًا، ولا ينبغي له أن يُعدَّ شعرًا، كما لا يعدُّ نبيّ القرآن شاعرًا، ومن ثم راح يتفنَّن في شكل التركيب الشِّعريِّ. فوضعَه شكلَ العمود ذي المصرعين تأكيدًا على المفارقة الكبرى بين الخطابين، وتنبيهًا للقارئ فيما بعد أنه إنما اختلف هذا الشكل عن ذلك؛ لاختلاف المرسِل في كلا الخطابين. صحيح أن أخبارًا قد تواترت عن أنَّ عرب الجاهلية كانت تكتب المعلقات وتعلِّقها على عمود الخيمة؛ لكنا لا نملك دليلا ماديًّا على شكل الكتابة الشعرية في ذلك الوقت، ومن ثم لا نستطيع أن نعلل شكل كتابة الشعر في عمود بهذا السبب. وصحيح أن حازم القرطاجنيَّ في المنهاج أرجع الشكل الكتابي للشعر بمصرعين إلى شكل الخيمة التي يشتاق إليها العربيّ في سفره وترحاله (٦٨)؛ إلا أن هذا التفسير ضيِّق بعض الشيء؛ إذ إنه يفترض البيئة المحلية أساسًا في تعليل الشكل ولا يفترض البعد الميتافيزيقيّ في وجدان العربيّ.

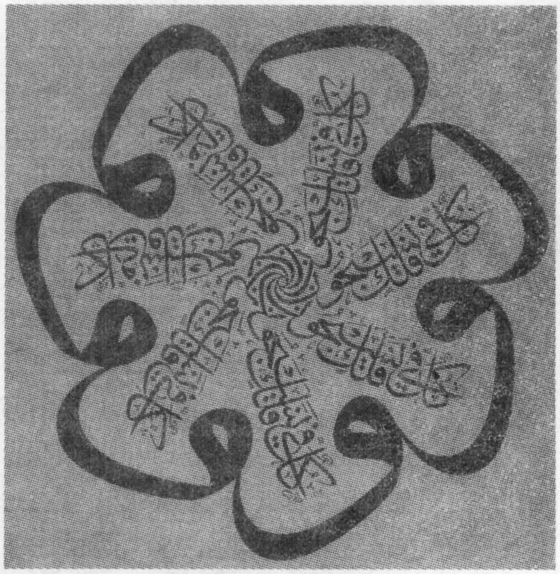
أما عن شكل الخطاب النثريِّ، فالافتراض أنه تمَّ بعد تدوين الخطاب القرآنيِّ والشِّعريِّ، بما لا يتعارض مع الشكل التدويني للقرآن وأم الشكل التدويني للشعر؛ إذ قد تم تدوين القرآن وحفظه في المصاحف التي انتشرت في الأمصار، ومن ثمَّ فاحتمال الخلط بين ما هو قرآنيّ وما هو نثريٌّ منتفٍ تمامًا، كما أن احتمال الخلط بما هو منسوخ منتفٍ كذلك، فعلى الرغم من وجود ما يسمَّى بسورَتَي الخَلْع والحَفْد في مصحف أُبيّ بن كعب (٦٩)، إلا أنهما لم يتم نسخهما في المصاحف المتداولة في أي عصر من عصور الثقافة العربية.

فإذا انتقلنا إلى السجع المقصود به مماثلة القرآن (سجع مُسَيْلمة مثلا وما به من فواصل)، نجد أن الذائقة العربية السليمة قد مَجَّتْهُ ورفضته وكشفت زيفه وزيف قائله، ورداءة صنعته، وقبح تكلفه. وعلى جانب آخرَ نجد أن الاختلاط بين شكلي النثري والشعري منتفٍ أيضا للمفارقة الفنية بين الخطابين.

لقد طور الخطابُ البصري الخطابَ اللساني، وأتاح له إمكانية التمظهر في أشكال هندسية أخرى؛ منها الدائرة والمربع والمثلث والمستطيل العمودي غير الساكن، ومفسحا في كل ذلك المجال لأن تتشكل دلالة الخطاب المكتوب عليه بصورة أكثر فاعلية، وبصفة خاصة إذا كان لهذه الدلالة ظل روحاني كما في النماذج التالية، ليكون الخطاب البصري/ الخط بذلك «هندسة روحية ظهرت بآلة جسدية»، على حد تعبير إقليدس (٧٠).

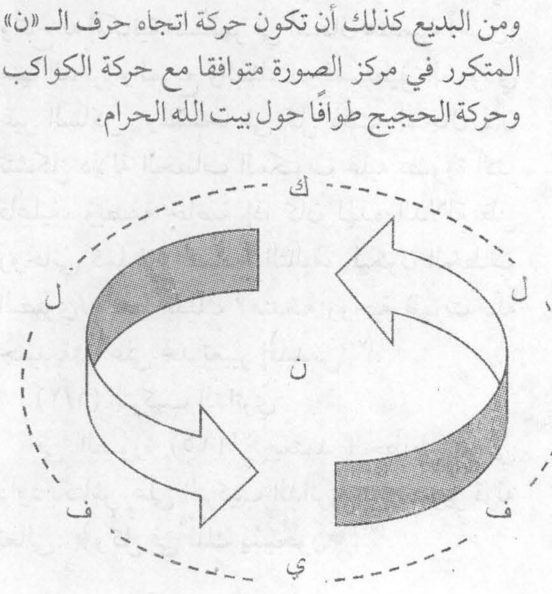
(١/٢) التركيب الدائريّ:

في الصورة (١٥) (٧١) يعتمد الخطاط التركي داود بكتاش على التركيب الدائري في تصوير قوله تعالى: ﴿وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾ (٧٢).



(صورة ١٥)

أتاح هذا التركيبُ الدائريُّ للنصِّ أن يتمركز في نقطة واحدة هي حرف النون، التي هي الدواة/الخَلْق/ العالم - كما مرَّ بنا - على أن يدورَ هذا الـ (كلُّ) في فلكٍ دائريٍّ يمثِّل حركة الكواكب السيارة في المجرَّات، وهي حركة دائريةٌ أو شبه ذلك. ومن البديع أنَّ حروف جزءٍ من النصِّ تمثِّل حركةً دائريةً فِعْليةً؛ (ك - ل - ف - ي - ف - ل - ك)، بحيث تكون نقطة النهاية (ك) هي نفسها نقطة البداية (ك) كما يُمثِّلها الشكل التالي؛ ومن البديع كذلك أن تكون حركة اتجاه حرف الـ «ن» المتكرر في مركز الصورة متوافقا مع حركة الكواكب وحركة الحجيج طوافًا حول بيت الله الحرام.




على أن تكون النون بكل حمولتها الإشارية مركزًا لهذا الكون/ السديم الدائري، تسجِّل ما هو كائن إلى أن تقوم الساعة على نحو ما مرَّ بنا.

تمثل الصورة - إذن - أيقونة إشارية بليغة تضرب في عمق أعماق الفكر الميتافيزيقي والفيزيقي على حد سواء، فإذا كان العلم الحديث قد أتاح للإنسان رؤية محاكية لحركة الكواكب، فإن البعد الماورائي سيظل شاغلا فكر الإنسان حول تلك القوة الجاذبة، تلك القوة المركزية التي تشد إليها الحروف/ الكواكب شدًّا، لتجعلها تدور إلى أن تقوم الساعة. ومن ثم يصح ما يقال عن الدائرة في الرمزية الهندية من أنها نظام كوني"[٧٣].

في خطاب بصريٍّ آخرَ يرتكزُ الخطاطُ الأردنيُّ د. نصار منصور على الدائرة في خطاب صُوفيّ شديد الإشكالية، على نحو ما نرى في الصورة (١٦)[٧٤] :



(صورة ١٦)

يحمل الخطاب السابق بيتي أبي منصور الحلاج (ت ٣٠٩ هـ):

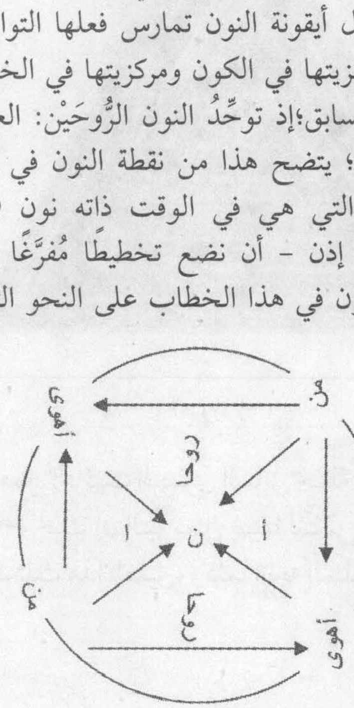
أَنَا مَنْ أَهْوَىٰ وَمَنْ أَهْوَىٰ أَنَا
نَحْنُ رُوحَانِ سَكَنَّا بَدَنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ
وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا[٧٥]

وفيه تكون «أنا» - بأيقونية نُونِها على نحو ما سنرى - مركزًا للخطاب البصِريّ، بها يبدأ وبه ينتهي، فهي الواصلة بين (مَنْ أَهْوَى) الأولى، و(مَنْ أَهْوَى) الثانية، واللّتَيْن كُتبتا باللون الأحمر المائل إلى السواد؛ ليكون اللَونُ بذلك إيقونة تحيل إلى الدم الجاف، وهذا ما يتوازى مع التجربة الصوفية للحلاج، والتي قد أذابت الفوارق بين «أنا» صاحبها والذات الإلهية، على نحو قوله:

ذِكْرُهُ ذِكْرِي، وَذِكْرِي ذِكْرُهُ
هَلْ يَكُونُ الذَّاكِرَانِ إِلا مَعًا [٧٦]

إلى أن انتهى بها الأمر إلى الجلد والصلب وتقطيع أوصالها وحرقها وإلقاء رمادها في نهر دجلة [٧٧].

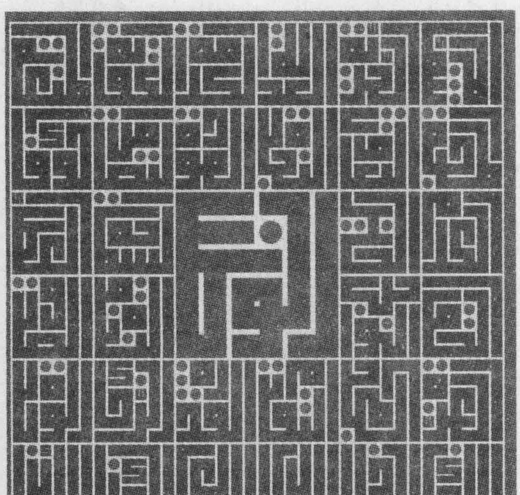
ولم تزل أيقونة النون تمارس فعلها التواصليّ البليغ بمركزيتها في الكون ومركزيتها في الخطاب البصريِّ السابق؛إذ توحِّدُ النون الرُّوحَيْن: العاشق والمعشوق؛ يتضح هذا من نقطة النون في كلمة «رُوحَانِ» التي هي في الوقت ذاته نون «أنا»، نستطيع - إذن - أن نضع تخطيطًا مُفرَّغا لبيان أيقونية النون في هذا الخطاب على النحو التالي:



على ذلك تصير الـ «ن» قطبًا للقراءة البصرية للصورة، تجتمع لديها الـ «أنا» والـ«روحان»، كما مثّلت مركز الفلك الدائريّ في صورة (كُلٌّ في فَلَكٍ يَسْبَحُونَ) السابقة. ومن ثم يُظهر الخطابان السابقان جانبا من إشارية النون التي رأى فيها ابن عربيّ من العجائب «ما لا يقدر على سماعها إلا من شد عليه مِئْزَر التسليم»[٧٨].

(٢/٢) تركيب المربَّع:

في هذا الشكل من التركيبات البصرية يمثِّل المُربَّع حيِّزًا له حدوده الجغرافية التي تحتوي للخطاب، وهذا ما نراه في الصورة (١٧)[٧٩] للخطاط السُّوريِّ منير الشعراني:



(صورة ١٧)

وفيها تحتل كلمة الوطن - باللون الأخضر - مركز الخطاب البصريّ للصورة، جامعةً حولها كلَّ القيم التي تجعل منه وطنًا يستحقُّ الضحية من أجله والعيش فيه؛ حيث: الانتماء - الحُرية - العدالة - الكرامة - الكفاية - المنعة - المحبة - التعاون - النجدة - المودّة - التضامن - الوفاء - الكرم - الخير - السماحة - العطاء - الحقّ - الواجب - النخوة - الصدق - العزّة - المجد - التقدّم

- القدرة - الرخاء - الوَحْدة - الإخاء - الملاذ - الجلاء - الجمال - الهناء - الأمان، وقد اجتمعت هذه القيم كلها داخل حدود مربع أكبر مثَّل حدود الوطن الخارجية.

يفرز هذا الخطابُ البصريُّ - إذن - طوح وتطلعات ذات مبدعة أرهقها اللجوء في عواصم البلاد العربية والغربية، ذات تحلم بوطن تسود في كلٍّ قيم الحق والخير والجمال، ذات تتوق لاحتواء داخل مربع/حدود الوطن الأخضر ذي النماء والبركة، والذي ـ للأسف ـ محاط بمساحات من الدم.وهذا ما يشير إليه اللون الأحمر القاني الذي مثل المربع الأكبر/المحيط الأكبر للوطن المنشود بقيمه النبيلة.إن كل تلك القيم المسجلة في التشكيل البصري السابق قيم إنسانية كُبرى تكفل الحياة الآمنة للجنس البشري.ولعل تصوير هذه القيم في تركيب مربع يتوازى مع ما في الرمزية الهندية من أن المربع نظام بشري على العكس من الدائرة[٨٠]، وهذا ملمح دقيق في شعرية هذا الخطاب البصري (الشطرنجي).

قريبًا من هذه الدلالة المتأتية من شكل المربع تأتي الصورة (١٨)[٨١] لمنير الشعرانيّ أيضًا:



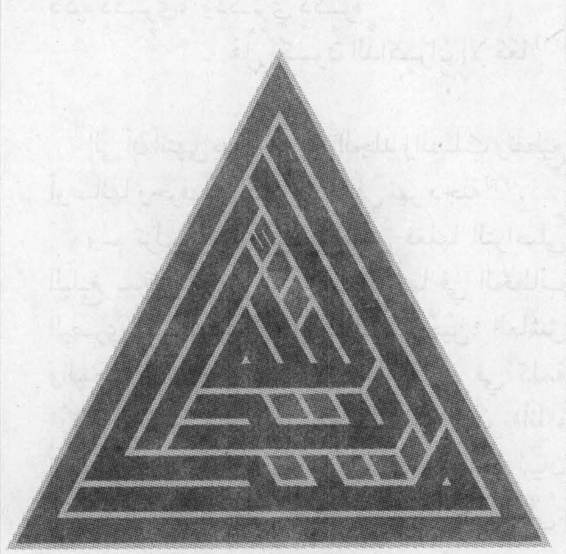
(صورة ١٨)

حيث مثَّل المربع أيقونة الامتلاء، وعلى ذلك يمكن تصور هذا المعنى العميق للقلق، وأنه يسدُّ على صاحبه النوافذ جميعها، ويقف حدًّا فاصلا بين استمتاعه بالحياة، بل يلقيه داخل حدود نفسه التي تحترق كلما استبدَّ بها القلق. يوحي هذا الخطاب البصري نفسه بقلق جميل، تحاول الذات منه انفلاتًا، لكن النسبة الكُبْرى من كتلة الكتابة واقعة داخل حدود مربع القلق.

(٣/٢) تركيب المثلث:

في هذا التركيب البصريّ قد يأتي الخطاب مُؤَطَّرًا بإطار Frame له دلالة بصرية، وقد يأتي بلا إطار، وبذا يظل التركيبُ حرًّا كاسرًا حدود المثلث. نجد النمطين عند السوريّ منير الشعرانِيّ.

النمط الأول: المثلث المؤطَّر، تمثله الصورة (١٩)[٨٢]:



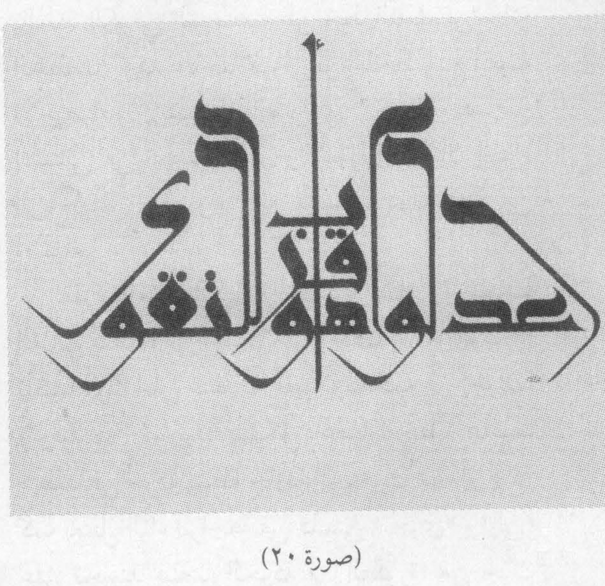
(صورة ١٩)

يحمل التركيب البصريُّ السابق جملة: «التِّيهُ يَبْدَأُ منْكَ»؛ وحيث إن التيه يمثل ضيقًا للنَّفْس فقد مثَّلت قمة المثلث هذا الضيق، وكلما اتجه المتلقِّي/ الناظر

إلى قاعدة المثلث انفرجت المساحة البصرية؛ ليصل لكلمة «منكَ» التي تحتل باتساع قاعدة المثلث. يمثل شكل المثلث أيقونة بصرية ناجحة، تجسد المعنى الفلسفي الذي يحمله الخطاب البصري بما فيها من شكل المتاهة المجسِّد للتيه من ناحية؛ ومن ناحية أخرى فكلما اقترب الناظر من كلمة «منك» التي تمثل الذات الإنسانية يجد مُتَّسعًا له، وكلما اتجه إلى أعلى - حيث الضيق - يجد كلمة «التيه» بكل ما تحمل من دلالات التضييق على الذات التي ترغب الانعتاق من المكان الذي يضيق عليها. المعنى:أنه كلما اتجهت إلى نفسك - العالم الأصغر - وتأملتها وفهمتها ستجد فيها عونًا على فهم العالم الأكبر.

كما تتأتى بلاغة الإطار هنا في كونه فاصلا الصورة عما هو خارجها، ومن ثم يجعل عين الرائي مركزة على هدف واحد (أو غرض واحد على حد تعبير جاك أومون)[٨٣]. ولعل هذا الفصل/ الجدار الفاصل يجعل الذات (الممثلة في ضمير المخاطب منك) أكثر تركيزا في حالها وفهم كونها.

النمط الثاني: المثلث غير المؤَطَّر، تمثله الصورة (٢٠)[٨٤]:



(صورة ٢٠)

تخرج الحروف الصاعدة في هذا الخطاب البصري عن إطار المثلث؛ وهذا الخروج يمثِّل اتِّساع وشمول العدل وعدم محدوديته، وعدم التحكم فيه بإطار من الأطر السياسية، فالأمر في الآية الكريمة: ﴿اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ﴾[٨٥]، يوجب تطبيق العدل على الجميع؛ فالألف الصاعدة في كلمة «أقرب» قد قسمت الشكل نصفين متساويين تمامًا بما أظهره كَكِفَّتَيْ ميزان (أيقونة العدل)، لتكون بذلك - أي الألف - أيقونة المساواة في النص، ويعمق من بعدها الأيقوني في هذا الخطاب وضع همزتها بما يشابه أيقونة الصليب في قمة المثلث، وهذا من شأنه أن يبرز أن قيمة العدل لا تفرق بين مختلفي الديانات، وأنهم أمام العدل سواء، فلا ميل ولا حيف، بل ميزان كفتاه متعادلتان تمامًا كما تعادل شقا الخطاب البصري في الصورة.

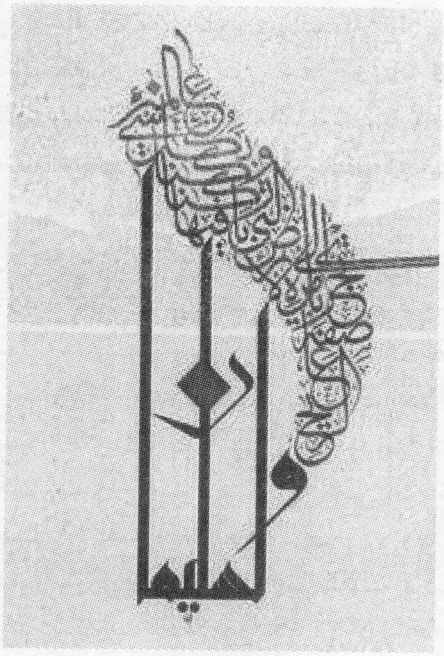
(٤/٢) تركيب المستطيل العمودي:

أتاح الخطاط العربيُّ للتركيب العموديِّ للخطاب البصري طاقةً متحرِّكةً ديناميكية Dynamic فعَّالةً؛ ما كان لينتجَها التركيبُ الشكليِ العمودي للخطاب اللساني الذي تمثِّلُ القمةُ نقطةَ بدايته والقاعُ نقطةَ نهايته؛ مُتَّسِقا في ذلك مع وضعية أجسامنا في الفضاء حيث يشير الخط العمودي إلى اتجاه الجاذبية[٨٦]. ففي الخطاب البصري يتميَّز التركيبُ العمودي بحركة ديناميكية مائزة غير مستقرة في نقطة ما، هابطة ثم صاعدة عكس اتجاه الجاذبية الأرضية Gravitation (ولعل ذلك سبب في حركة التدوين من فوق إلى تحت وليس العكس)، وهي حركة متجددة تحمل طاقاتٍ دلالية تُسهمُ بقدرٍ كبير في إنتاج دلالة النصّ المسطور فيه.

في الصورة (٢١)[٨٧] للمصري شرين عبد الحليم نجد ديناميكية بصرية دلالية ما كادت تصل لقاع الصورة حتى تفجرت دلالات شعرية بليغة:




(صورة ٢١)



(صورة ٢٢)

يحمل الخطاب البصريُّ السابق قصيدة «المستحيل» للشاعر الفلسطينيّ «محمود درويش»، وقد رُكِّبَ بصريًا من قمة الصورة بخط الثُّلُث بشكل عمودي ما كاد يصل للنهاية/ القاع في قوله: «حُبُّنا لا يَمُوتُ» حيثُ الدفن والانتهاء في أحشاء الأرض/ الصورة، حتى انطلق صوتًا مرتفعًا من القاع مُدويًا قويًا بعبارة: «حُبُّنا لا يَمُوتُ» جسدها خير تجسيد الخط الكوفي السَّميك الذي تجاوز حدود إطار الصورة إلى ما لا نهاية، ممثلا أيقونة المستحيل التي تأتي عنوانًا للنص.

أخذ الخطاب البصري - إذن - فاعلية حركية دلالية لم تستسلم للقاع الكتابيِّ - كما لم يستسلم الشاعر المحبُّ للموت - بل انطلقت من نقطة النهاية إلى نقطة اللانهاية في الحب، كاسرةً بذلك حدود منطق الموت بأسبابه المتعددة: شوقا وشنقا وحرقا وقتلا.

في خطاب بصريٍّ آخر للخطاط نفسه تسير حركة التركيب العمودي من القاع إلى القمة (عكس اتجاه الجاذبية)، وهذا ما تمثله الصورة (٢٢)[٨٨] التالية:

يجسِّد الخطاب البصريُّ السابق قوله تعالى: ﴿**وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ**﴾[٨٩]. وقد بدأ من قاع الصورة/ نهايتها؛ حيث نقطة ارتكاز بصرية ولغوية في آن واحد، وهي «وَلِسُلَيْمَانَ» بالخط الكوفيِّ المختلف عن خط الثُّلُث في سائر الخطاب، وهذا الاختلاف في نوع الخط ينتج أيقونة الاختصاص البصريِّ المتوازي مع الاختصاص اللساني في تقديم الجار والمجرور؛ إذ إن إجراء الرياح أمر مخصوص به سليمانُ دون غيره من الأنبياء.

لقد جاء التشكيل البصري لسائر الخطاب القرآني مُنطلقًا من «وَلِسُلَيْمَانَ» حيث كلمة «الرِّيحَ»؛ تأكيدًا مرئيًا على سيطرته عليها وتحكمه في إجرائها وتوقيفها، ثم يبدأ يتشكل إعصارًا خَطيًّا عاصفًا منطلقا في حركة نشطة جارفة إلى حيث شاء أو أراد. كما تعمل الياء الراجعة في كلمتي «تجري» و«إلى» على تجسيد عنصر الحركة في الصورة؛ من حيث

اتجاه الرياح وشدتها واتخاذها شكل مخروطيٍّ مُمثِّل شكل الإعصار في الطبيعة وعلى الخرائط. ومن ثم نستطيع أن نقول إن هذا الخطاب البصري يعد أيقونة بصرية بديعة للإعصار العاصف.

## (٣) شعرية الانزياح البصريّ

إذا كانت اللغة الشعرية تمارس فعلها الجماليَّ على المتلقِّي منذ لحظة مفارقتها لتخوم اللغة المعياريَّة[٩٠] Standard ؛ بحيث تصير نظامًا جماليًّا داخل نظام أكبرَ؛ فإننا نستطيع - وباطمئنان - أن ندخل مصطلح الانزياح Deviation في مجال الخطاب البصريِّ. وإذا كان الانزياحُ اللسانيّ يمثل خَرْقًا لقوانين اللغة المعيارية فإنه يمكن النظر إلى خطابات بصرية اخترقت قوانين الكتابة والخطّ؛ بحيث يصير اختراقُها للقوانين انزياحًا بصريًّا Visual Deviation يحمل شفرته الجمالية. وعليه فإنه يمكن القول إن تقنيات الانزياح البصري لا تنفصل عن تقنيات الانزياح اللساني، كما أنها لا تستقي منها فحسب؛ بل تضيف إليها على نحو ما سنوضحه في هذه المرحلة الأخيرة من الدراسة.

(١/٣) الحذف :

وضع ابن جنِّي (ت٣٩٣هـ) الحذف أول باب من أبواب الانزياح اللغوي، وذلك في فصل عبقري موسوم بـ «شجاعة العربية» في مؤلَّفه المهمّ «الخصائص»، ورأى فيه آليةً مهمَّة من آليات إنجاز الخطاب مهمته[٩١] . أما شيخ النظرية الشعرية في التراث النقديّ العربيّ الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ ، أو ٤٧٤هـ) فقد أعجب بالحذف أيّما إعجاب وقدّم مبحثه عنه بقوله: «بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به تركَ الذكر أفصحَ من الذكر، والصمتَ على الإفادة أزيدَ للإفادة»[٩٢]. وإذا كان هذا فعل الحذف في الخطاب اللساني فهل سيكون كذلك في الخطاب البصري؟ تجيب الصورة (٢٣)[٩٣] للمصري خضير البورسعيدي عن هذا السؤال:




(صورة ٢٣)

في هذا الخطاب يمثل حذف باقي جسم الحروف الثلاثة:ص - كـ - مـ أيقونة إشاريةً بليغةً تسهم في إيضاح قول عليّ بن أبي طالب - رضي الله عنه - : «إذَا تَمَّ العَقْلُ نَقَصَ الكَلامُ»[٩٤]، ومن الملاحظ أن النقص في كتل الحروف جاء في الكلمتين اللتين تحملان جوهر الخطاب، في حين أن الكلمتين اللتين تحملان التمام جاءتا تامَّتين، ليتحقق بذلك بعدا إشاريًا يأخذ المتلقي في حركة بندولية بين التمام المعنوي والنقصان البصريّ.

لقد ارتكب الخطاط في هذا الخطاب نوعا من العنف البصري ضد حروف اللغة؛ إلا أن هذا العنف أضاف حيوية تواصلية ما كانت لتنتجها الصورة إذا جاءت بتمامها؛ ومن ثم يصير الحذفُ (= النقصُ) أبلغ من الكمال (=التمام). وعلى جانب آخر يمكن إدراج هذا الخطاب البصري في قائمة (المتبقي) ضمن نظرية «جان جاك لوسيركل» J.J. Lecercle في عنف اللغة[٩٥] .

في نص بصري آخر للفلَسطينيّ سعيد النهري يعمل الحذف على إنتاج شعرية بصرية شديدة الحساسية، حيث يتم حذف المسنَد من الخطاب

اللساني، ويتيح النص البصري تعويض المحذوف ببلاغة مرئية نادرة، على نحو ما في الصورة (٢٤)[٩٦] التالية:



(صورة ٢٤)

يأتي الخطاب اللساني مُسْنَدًا إليه محذوفَ المُسنَد، بينما يأتي الخطاب البصري مجسِّدًا له في صورة رجل يتسلّق حبلا. يجسِّد الخطاب البصري هنا تلك المشاقَّ التي تواجه السائرين إلى طريق الله تعالى - المُمثَّل بصريًّا بالضمير (هو) - بينما تم تجسيد الطريق أيقونيًّا بحبل مشدود إلى السماء في إشارة إلى درجات الرقي نحو الذات الإلهية، وأنها لن تتأتى إلا بمجاهدة النفس وتحمل كل عسير.

(٢/٣) الزيادة :

تتأسس شعرية الخطاب البصريّ على ما تتأسس عليه شعرية الخطاب اللسانيّ، والحديث عن الزيادة هنا هو تأكيدٌ على هذه الحقيقة - التي كانت فرضية في أوّل الدراسة - ، فإذا كانت الزيادة في مبنى الكلمة زيادة في معناها على نحو ما ذكر ابن جنِّي في باب بعنوان: «في قوة اللفظ لقوة المعنى» والذي خلص فيه - بعد أن ذكر نماذج كثيرة - **إلى أنه «إذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى به»**[٩٧] . **فإن الزيادة في شكل الحرف هي زيادة في إيضاح معنى الخطاب البصريّ؛ بحيث تصير هذه الزيادة أيقونة إشاريةً بليغة تسهم في إنتاج دلالة النص المسطور، وهذا على نحو الخطابين البصريين التاليين:**

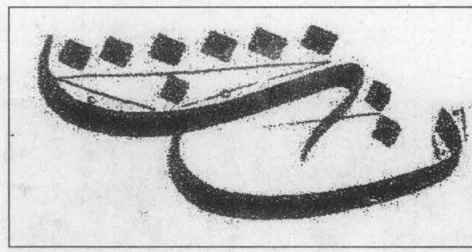
الأول: الصورة (٢٥)[٩٨] للخطاط التركي محمد أوزجاي:



(صورة ٢٥)

وفيها تزادُ التاء في كلمتَيْ «رميت»، من قوله تعالى: **﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللهَ رَمَىٰ﴾**[٩٩]، لتصير بهذا الزيادة البَصرية أيقونَة تشير إلى امتداد اليدين في حركة الرَّمْي وامتداد السيوف وتشابكها في المعارك، فتظهر الكتلة الكتابية للخطاب في قسمين؛ قسم يمثل جسد الرامي، وجسم ممتد عنه يمثل اليدين في حركة الرمي والتشابك بالسيوف. بينما تقف فوقها قدرة إلهية عليا **﴿وَلَكِنَّ اللهَ رَمَىٰ﴾** تلك القدرة التي أوصلت حفنة من حَصَى الحصباء إلى الوجوه جميعها في أحداث غزوة بدر. تؤكد هذه الزياة في التاء - إذن - على معنًى عميق في الثقافة الإسلامية وهو أن النصر والعزة من عند الله.

والأصل في كتابة التاء في قاعدة خط الثُّلث أن تمتد ست نقاط من سمك القلم الذي تكتب به كما تظهرها الأشكال التوضيحية التالية:



(ش ١)



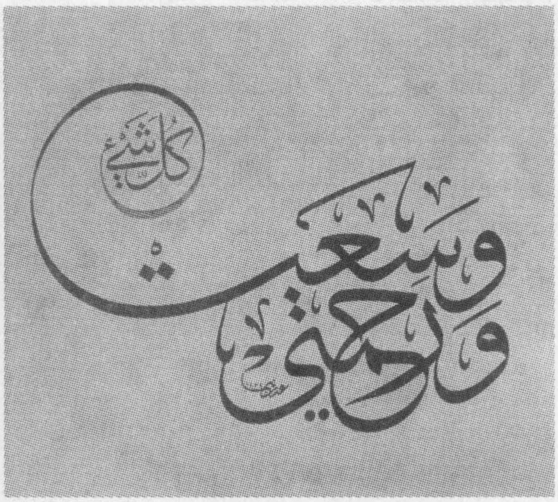

(ش ٢)




(ش ٣)

خروج التاء - إذن - عما وضع لها من قواعد في خط الثلث يمثِّل انزياحًا بصريًّا أدى دورًا إشاريًّا بليغا على نحو ما رأينا، وكأن الخطاط يفهم معنى الانزياح، وأن لحظة اختراقه للقاعدة الكتابية هي نفسها لحظة وصوله إلى ذروة الإبداع البصري الأصيل.

الثاني: الصورة (٢٦)[١٠٠] للخطاط السوريّ عدنان عثمان:




(صورة ٢٦)

في ضوء الأشكال التوضيحية الثلاثة السابقة، يبدو حرف التاء وقد اخترق قوانين كتابته/ الميزان الكميّ لها؛ بل إنه انزاح أو عَدَلَ عدولا Displacement عن وضعها القاعديّ؛ ليشكل دائرةً تحيط ﴿كُلَّ شَيْءٍ﴾. إن هذه الزيادة الواقعة في كلمة ﴿وَسِعَتْ﴾ من شأنها أن تمثل معنى السعة تمثيلًا بصريًّا رائعًا؛ وهي سعة رحمة الله وإحاطتها ﴿كُلَّ شَيْءٍ﴾ كما أحاطت زيادة التاء كلمة ﴿كُلَّ شَيْءٍ﴾.

نستطيع أن نقول - إذن - إن هذه الزيادة هي أيقون السعة والإحاطة في الخطاب. وأنه قد حدث - بفعل الانزياح البصريّ - اشتعال جدلي بين نَظْم (=شكل) الكلمة ومدلولها في الخطاب. وأحسب أننا بهذا الصنيع - في هذا الخطاب وسابقه - نُدْخِل الخطابَ البصريَّ في مشروع الشِّعرية العربية عند عبد القاهر الجرجانيّ؛ إذ إن مفهوم الشعرية عنده يبدأ من (النَّظْم) بالدرجة الأولى، وليس في غيره، فالانزياح أو العُدُول الذي يحقِّق هذه القيمة الجمالية ينطلق من الاشتعال الجدلي القائم بين أصول النحو ومعانيه وبين الألفاظ وطريقة نظمها؛ إنَّها المنطقة التي يتمُّ فيها التوافقُ بين الدالِّ والدلالة.

(٣/٣) الالتفات :

تتأسَّس شعريةُ الالتفات في الخطاب البصريِّ على ما تتأسَّس شعريتُه في الخطاب اللِّسانيّ؛ حيث يمثِّل أحد سُبُل جذب انتباه المتلقِّي إلى معنى النص، ودفع الملل عن نفسه؛ إذ «كلما كان الكلام مُقتصرًا على فنٍّ واحدٍ من الإبداعات وإن كان حسنًا في نفسه لم يحسنٍ؛لأنَّ ذلك مؤدٍّ إلى سآمة النفس، فإن شيمتَها الضجر مما يتردَّد والولع بما يتجدَّد»(١٠١).

في الصورة (٢٧)(١٠٢) يُحدِثُ شرين عبد الحليم التفاتًا بصريًّا بديعًا يظهر على النحو التالي:




(صورة ٢٧)

حيث مثَّل حرفُ الفاء في كلمة «مُلْتَفِتٌ» أيقونة بصرية معادلة لمعنى الجملة كلها؛ فإذا كان الملتفت يفقد طريقه (= اتجاهه) بكثرة تلفُّته، فإن الفاء بهذا الالتفات البصريّ العجيب فقدت اتجاهها الطبيعيّ (من اليمين إلى الشمال) مع سائر اتجاه الحروف في الصورة، ومن ثم كانت النتيجة - بصريًّا أيضا - أن جاء حرف اللام في كلمة «لا يصل» ناقصًا، وكأنه بذلك يعطي نتيجة بصريةً لالتفات الفاء، وانزياحها عن النسق الكتابيّ في النصِّ. فالملتفت يضيع جهده في الالتفات وتتبع آثار من مَضَوْا، ومن ثم لا يصل في النهاية إلى مأربه. فمسعاه - إذن- منقوص.

يكتسب هذا الخطاب البصري شعريته من انحرافه الواضح في مخالفته سَنَن العربية في اتجاه الكتابة، فإذا ما وضعنا خطابا بصريًّا آخر يحمل الخطاب اللسانيّ نفسَه سندرك ما أحدثه هذا الالتفات من شعرية بصرية مبتكرة، وهو في الصورة (٢٨)(١٠٣) للخطاط السوريّ عدنان عثمان:




(صورة ٢٨)

بوضع الخطابين أمام القارئ سيتضح فعل الانزياح الالتفاتي في خطاب (شرين)، وأنه قد استطاع أن يصنع حساسية بصرية للخطاب اللِّسانيّ أكثر من خطاب (عدنان) الذي وإن جاء حسنًا من حيث الالتزام بالقاعدة؛ لكنه لم يحث المفاجأة الجمالية، أو الانتهاك الجماليّ المنظم لقوانين الصورة الخطية/ قوانين الكتابة العربية. فإذا كان«كلام العرب كثير الانحرافات وأبلغ ما فيه تلفُّته وتثنِّيه»(١٠٤). على حد تعبير ابن جنّي؛فإننا نستطيع أن نقول إن الخطاب الذي انحرف عن السنن/ القانون قد ارتقى مرتقى شعرية بليغًا، ليدخل بذلك في نطاق وصف ابن جني للغة الشعرية.

(٤/٣) التقطيع :

من علامات شعرية الخط العربيّ قدرته البالغة على إنجاز الخطاب اللساني بعدة أشكال تعبيرية، منها تقطيع الكلمة أو الجملة، بحيث يكون فيض النص بصريا في صورة حروف غير مترابطة برباط

بصري؛ لكن يربطها رباط معنوي، بحيث تظهر أنها لو اتصلت لفقدت جزءًا كبيرًا من جمالياتها. أي إن ظهورها وقد انزاحت عن نمط الكتابة (الاتصال بين الحروف) هو الذي يعطيها طاقتها الشعرية. برز من هذه الآلية الانزياحية نوعان:

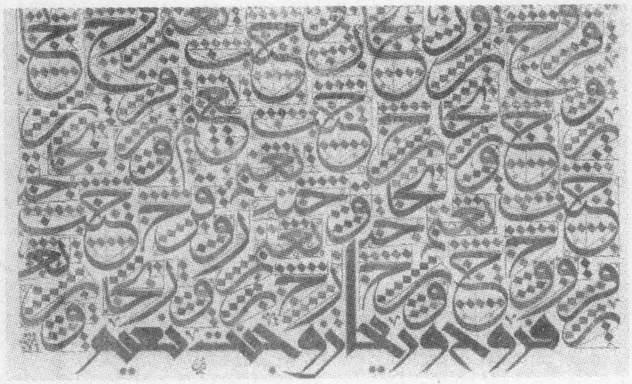
الأول: تقطيع كلمة، وهو كما نلاحظه في الصورة (٢٩)[١٠٥] للخطاط السوري عدنان الشيخ عثمان:



(صورة ٢٩)

وفيها يأتي النهيُ عن الفرقة بخط مقطع، يمثِّل أيقونة إشاريّة تجسد معاني التشرذم وعدم الترابط، في حين ظهر الجزء العلويّ متماسكا مترابطا مرتفعًا فيه الاسم الجليلُ. ومن ثم نستطيع أن نقول: إن تفتيت الحروف مثل انزياحًا بصريًّا أسهم إسهامًا كبيرًا في إنتاج دلالة الخطاب البصريّ، وأنه لن تتجسد هذه الدلالة لو أتت هذه الكلمة دون غيرها متصلة خاضعة تابعة للقواعد المتعارف عليها.

الثاني: تقطيع جملة، وهو كما في الصورة(٣٠)[١٠٦] للخطاط شرين عبد الحليم:



(صورة ٣٠)

يجسِّد التقطيع الكتابيُّ في النصِّ السابق أجواءَ الجنة؛ من حيث الاستراحة من نصب الحياة وشقائها (= الروح)، ومن حيث الأريج العَطِر المنبعث من (الرَّيْحان). يقوم هذا التقطيع بدوره الإيقونيّ من خلال أمرين:

أولهما: جسَّد شكل الأجساد وقد تخففت من أعباء الدنيا، وأخذت تتحرك في فضاء الجنة/ النص بكل أريحية وطمأنينة.

ثانيهما: جسد الحالة الغازية لأريج الريحان، فالحالة الغازية - كما هو معروف - غير متماسكة الجزيئات، ومن ثم لها سرعة في الانتشار مع الهواء. قام تقطيع الحروف - إذن - بدور أيقوني لا تستطيع إنكاره عين المتلقِّي؛ إذ إن تفتيته بهذه الصيغة البصرية معادل دلاليٌّ لما في الريحان من قدرة على الانتشار في الهواء؛ نظرًا لعدم ترابط الجزيئات المكونة لمادته الأساسية.كما تسهم نقاط ميزان الخط المنتشرة في جميع أجزاء الخطاب بصنع صورة مجهرية جذّابة، تضع المتلقي أمام شريحة لهذه المواد، وقد تفتت جزيئاتها وانتشرت في فضاء الحدث البصريّ.

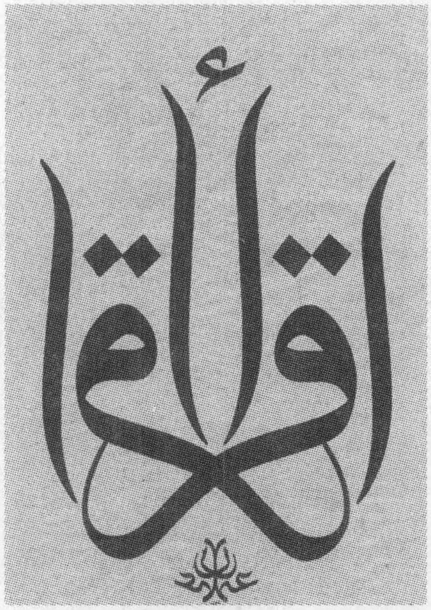
(٥/٣) عكس الصورة :

من تقنيات الانزياح البصريِّ عَكْسُ الصورة الكتابية للنص المكتوب Reflection ، بحيث يمكن أن تبدأ الكتابة من (اليسار إلى اليمين)،

مُخالِفةً بذلك سَنَن الكتابة في العربية(من اليمين إلى اليسار). والتي ذهب «القلقشندي» لتعليلها، فانتهى إلى أن اتجاه الكتابة العربية يتوافقُ مع اتجاه حركة الكواكب/ الفَلَك من المشرق إلى المغرب، والمشرق عندهم - يقصد العرب - يمينَ الفَلَك(١٠٧) . وأرى أن ذلك يتوافق مع حياة العربي في الصحراء وتأثره بسَعَتها أمامه ومراقبته لحركة الأفلاك والنجوم في سفره وإقامته؛ ومن ثمّ يتناسب ذلك التعليل مع ما توصلنا إليه - سابقا - من رغبته في الكتابة على المسطحات العريضة؛ توافُقًا مع ما في نفسه من حبٍّ للاتساع المتجسِّد أمامه سواء أكان في الأرض (=الصحراء) أم في السماء بعرضها. (انظر بداية الحديث عن شعرية التركيب البصريّ).

ولهذه التقنية الانزياحية البصرية خصوصيةٌ إشارية منغلقة على كل خطاب؛ بحيث لا يمكن تعميمها على سائر الخطابات، إنما هي مختلفة من خطاب لآخر.وقد مر بنا سابقا - في الصورة ١ - كيف عَكَسَ الخطاطُ الصورة لإنتاج صورة الأعمال الطالحة، فتحويل الصورة Deformation أوقف أصحاب تلك الأعمال على جهة الضد من أصحاب الأعمال الصالحة في جهة اليمين، ومرّ قبل قليل - في الصورة ٢٧ - خروج حرف الفاء في كلمة «مُلْتَفِتٌ» عن الاتجاه الطبيعي للكتابة العربية، وقدرته على إنتاج دلالة النص اللساني ببلاغة بصرية تواصلية بارعة.

وفي النص البصري التالي(١٠٨) يعمد عدنان الشيخ عثمان على هذه التقنية الانزياحية لإنتاج شعرية بصرية ذات طابع أيقوني راقٍ:

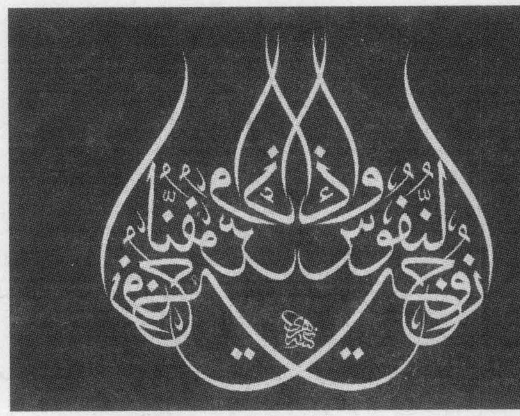


(صورة ٣١)

يحمل الخطاب البصري كلمة «اقرأ» من اليسار إلى اليمين والعكس، ولهذه الكلمة حساسية لدى المتلقي العربي ذي الثقافة الإسلامية، فهي- أولا - الدعوة القرآنية للقراءة والعلم. لكن لماذا خرجت عن الاتجاه المسنن للكتابة العربية بأن جاءت معكوسة؟ يساعد هذا الانزياح البصري على توسيع خريطة المقروء، أي إنه يدعو إلى القراءة في اللغات الأجنبية أيضا والاستفادة مما توصلت إليه عقول وآراء الآخرين (التي تبدأ الكتابة فيها من اليسار إلى اليمين). ومن ثم يعد الانزياح البصري للكتابة أيقونة للقراءة أيا كان نوعها، سواء أكانت عربية أم أجنبية.

لكن لهذه الكلمة «اقرأ» حساسية أخرى في لدى القارئ العربي ذي العقيدة الإسلامية؛فهي - ثانيا - جزءٌ من خطاب المحاسبة يوم القيامة، فهي بداية الأمر الإلهي بقراءة صحيفة الأعمال: ﴿**اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا**﴾(١٠٩) . وهذا يعيدنا لفكرة الصالح والطالح من الأعمال فالاتجاه من اليمين يجيد الأعمال الصالحة، والاتجاه من اليسار يجسد الأعمال الفاسدة.

تنجح هذه التقنية الانزياحية في تجسيد دلالة التزاوج في الصورة (٣٢)[١١٠] للفلسطيني سعيد النهري، على النحو التالي:



(صورة٣٢)

حيث عمل عكس الصورة على تجسيد الجنس/ الطرف الآخر الذي به تتم عملية التزاوج في الآية الكريمة: ﴿وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ﴾[١١١]، ليظهر الخطاب البصري وكأنه منصة عُرس تُحمَل فيها شموع الفرح في مشهد بهيج تتطلع إليه عيون الناظرين الممَثَّلين أيقونيًا في الجزء التحتي من الصورة.

## مفـاهيم ونتـائج

### الخطاب البَصَري

هي الصُّورة الخطية التي استطاعت أن تخلقَ لُغةً مُبتكرةً شديدة الحساسية لقناة العينِ؛ وذلك بجمعها بين خطابَيْن: أحدهما لسانيٌّ والآخر أيقونيٌّ، وقد أتاحت تلك الصورة للأيقوني أن يظهر بلاغة اللساني، فأعطى الأول للثاني قُوّةً إبلاغيَّةً تواصليَّةً اخترقت الحدود وكشفتِ الحقائقَ.

### شعرية الخطاب البصري:

هو طرحٌ نظري يهدف إلى إخراج الشعرية من حدود الشعر (أو الخطاب اللساني عامة)، وإدخالها حدود خطاب ليس عن اللغة ببعيد، وهو الخطاب البصري/ الصورة الخطية، الذي به عبرت اللغة من قرون إلى قرون حتى وصلت إلينا. فإذا كانت الشعرية بحثًا عن القوانين التي تحكم الإبداع (أي إبداع) فإنه يمكن للشعرية أن تمارس نشاطها الحيوي على الصورة/ الخطاب، مُتَّكئة على الآليات نفسها التي تتكئ عليها في تحلِيل النص اللساني؛ ذلك لأن المادة الخامّ للخطاب/ الصورة هي ذاتها المادة الخام للخطاب اللساني.

### أيقونيةُ الخطاب البصري

تشكل الكلمة (بصريا) لتكوِّن عَلاقةَ مماثلة مع الواقع الخارجيّ؛ بحيث تجسِّد المضامين المعنوية للنص (مؤسِّسةً، مُحققِّةً، مُنجزةً): مؤسِّسة تفاعلا فنيًّا مع المتلقِّي/ الناظر. مُحقِّقة مقاربةً بصرية مع موضوعات ألفها المتلقي؛ب صريًّا:من خلال مشاهد الحياة، وسمعيًّا: من خلال موروثه الديني أو الثقافي. مُنجزةَ الهدف من الخطاب اللساني ، بأن تظهر الغرَض من ورائه.

### شعرية التركيب البصري

فرضية نقدية تبحث في شكل تركيب الخطاب، فإذا كان الخطاب العربي اللساني قد اتخذ من الشكل المستطيلي قالبًا كتابيًّا للنصوص القرآنية والنثرية، والشكل العمودي قالبًا للنصوص الشعرية، فإن الخطاب البصري قد كسر هذين الشكلين لأهداف تسهم في إنتاج دلالة النص المسطور عليه في المقام الأول، حتى عندما يلجأ الخطاب البصري إلى الشكل العمودي، فإن لجوءَه إليه يعد لجوءًا ديناميكيًّا وليس استاتيكيًّا Static لا يكاد يستقر في نقطة النهاية/ القاع حتى ينطلق نحو آفاق رحبة من الدلالة الشعرية البصرية الراقية.

### شعرية الانزياح البصري

تأكيد تطبيقي على ما طرحته الدراسة نظريًّا من إمكانية إدخال الشِّعرية حدود الخطابات البصرية، فإذا كان الانزياح يخرج اللغة من معياريتها إلى

شعريتها عن طريق آليات تُعدُّ خرقًا لقوانين شفرتها العُرفية، فإن الخطابات البصرية قد استوعبت هذه الآليات، وتمَّ توظيفها خير توظيف لإنتاج مقصود الخطاب الذي تحمله.

## الهوامش

١- إذا كانت العين تشبه آلة التصوير إلى حد ما، وإذا كانت شبكية العين تشبه صفيحة حساسة، فالمرحلة المهمة من الإدراك البصري تحدث في وقت لاحق، من خلال عملية مراجعة المعلومات التي - وعلى غرار كل العمليات الدماغية - هي أقرب إلى النماذج الخاصة بالمعلوماتية أو بعلم التحكم منها إلى النماذج الميكانيكية أو البصرية. للمزيد انظر، جاك أومون:الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٣، ص٢١.

٢- إبراهيم جابر عليّ: «سيميائية الخط العربيّ .. بحثٌ في بلاغة التواصل المرئيّ: خط الثُّلُث نموذجًا»، دار أمواج للطباعة والنشر، الأردنّ، ٢٠١٥.

٣- انظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٤، ص ١١ .

٤- حازم القرطاجنيُّ (أبو الحسن حازم بن محمَّد.ت ٦٨٤ هـ): مِنهاجُ البُلغاءِ وسراجُ الأدباءِ، تحقيق محمَّد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلاميِّ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ ، ص ١٩ .

٥- انظر، ملاوي صلاح الدين: سيميائية الرسم العثماني، محاضرات الملتقى الدولي الثالث للسيمياء (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة محمد خيضر، بِسكرة ، الجزائر، مج ٣ ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٣٣ .

٦- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية.دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، ص ٥ .

٧- عرَّف دي سوسير اللغة بأنها «نسق من العلامات تعبر عن الأفكار، وأنها لتقارن بهذا مع الكتابة، ومع أبجدية الصم/ البكم، ومع العلامات العسكرية». انظر، منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص. نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٧ .

٨- انظر، سعيد بنگراد:السيميائيات والتأويل.مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ط. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.١، ٢٠٠٥ ، ص ٢٩ ، ٣٠ .

٩- لم أقف على اسم كاتبها، وهي موجودة على أكثر من رابط دون عزو لخطاط بعينه، منها الرابط التالي:
http://benalimed07.tumblr.com/page/8

١٠- انظر، إبراهيم جابر عليّ: سيميائية الخط العربيّ....، ص ٣٠ .

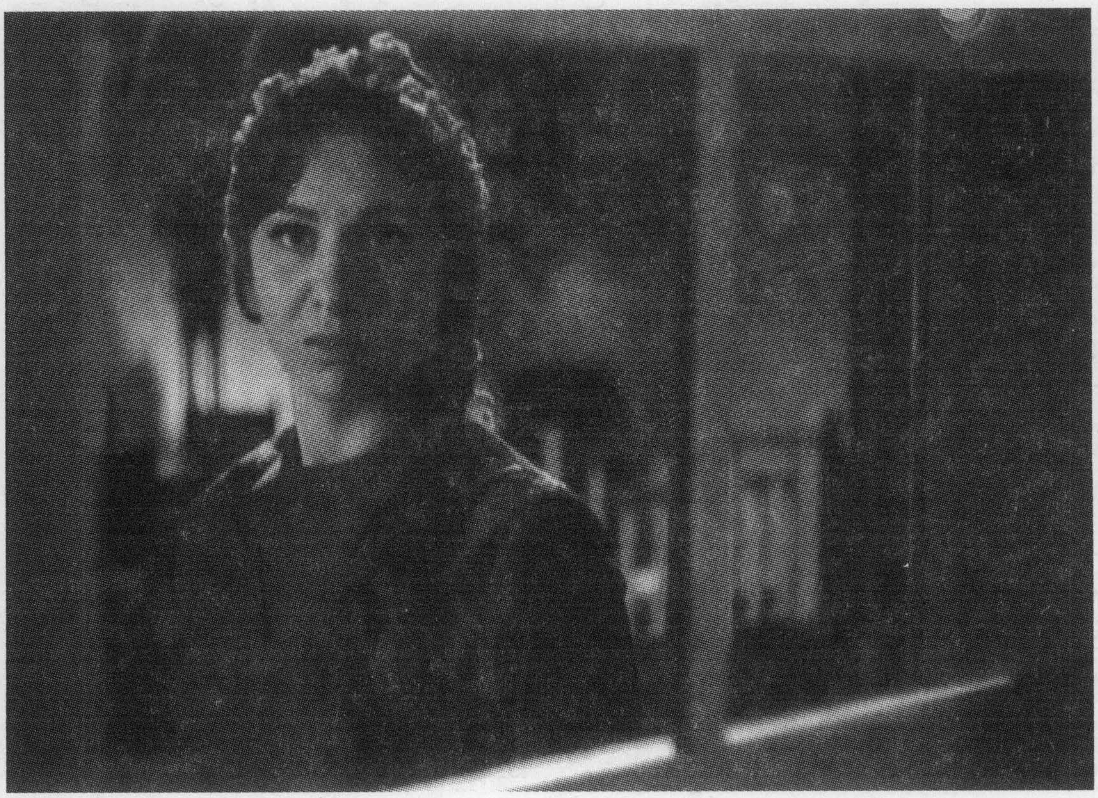
١١- يرى ابن جنِّي(أبو الفتح بن عثمان .ت ٣٩٣ هـ ): «أنك إذا قلت: زيد ضربته. فـ(زيد) هنا رَبُّ الجملة، ولا يمكن حذفه، ولـ(زيد) فيها ذكران؛ أحدهما اسمه الظاهر، والآخر الضمير». انظر: المُحتسَب في تبيين وُجوه شواذِّ القراءاتِ والإيضاح عنها، تحقيق عليّ النجديّ ناصف، ود.عبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، (١٧٩/١).

١٢- الخطُّ الدِّيواني أو الخط الهمايونيّ أحد الخطوط العربية التي كانت تُستخدم في دواوين الملوك والخلفاء في المراسلات الداخلية والخارجية. انظر، أحمد شوحان: رحلة الخط العربيّ من المسند إلى الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ ، ص ٦١ .

# الأدب والسينما أفق مفتوح

## ملف نقدي

## تقدمه شبكة "آمون" للباحثين في علاقة الأدب بالسينما



**تقديم: سلمى مبارك***

«آمون» هو اسم لشبكة علمية من الباحثين المعنيين بدراسة أشكال العلاقة بين الأدب والسينما على الاختلافات النوعية للوسيطين كافة، وهي تعتمد على البينية والانفتاح على التعددية اللغوية. «آمون» هو أيضا اسم أول جريدة سينمائية مصرية أسسها رائد السينما المخرج محمد بيومي فى ١٩٢٣. والشبكة العلمية تتخذ هذا الاسم بالإشارة إلى هذا التاريخ التأسيسي الذي ربط الكلمة بالصورة السينمائية المصرية لأول مرة.

* أستاذ الأدب والفنون والأدب المقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر.

يقع موضوع علاقة الأدب بالسينما في مجال الدراسات البينية وهي دراسات ذات طبيعة خاصة، فهي تكسر الحدود بين التخصصات وتسمح بخلق مساحة جديدة مشتركة بين الحقول التي يباعد بينها انغلاق العلوم على ذاتها. «وقد جرت العادة عند الحديث عن موضوع علاقة السينما والأدب، سواء كان من يتناوله من نقاد الأدب أو نقاد السينما، أن يتخذ موضعا هامشيا سواء فى هذا الحقل أو ذاك، فيعتبره نقاد الأدب ضيفا قد يفرد له محورا جانبيا فى مؤتمر أو في حلقة بحثية عن الرواية وقد يتناوله نقاد السينما باعتباره فرعًا تابعًا في مقال صحفي عن فيلم مقتبس أو في كتاب تجميعي. وفي الحالتين لا ينظر لعلاقة الأدب بالسينما على أنها موضوع رئيسي جدير باحتلال وسط المائدة»[١].

يطمح هذا الملف -الذي يتخذ من علاقة الأدب بالسينما موضوعًا- إلى إعادة النظر في بعض القضايا المسلم بها عن تلك العلاقة، كما يطمح إلى إلقاء الضوء على التنوعات العديدة لهذه العلاقة واستكشاف مناطق التقارب والتقاطع بين الحقلين الأدبي والسينمائي. وما يترتب على ذلك من فتح مجال جديد في الدراسة البينية لفنين جمع بينهما الإبداع والتاريخ والنظريات النقدية.

## الأدب والسينما: لماذا؟

تبدو دراسة العلاقة بين الأدب والسينما مفيدة للأدب بقدر ما هي مفيدة للسينما. فتخصص الأدب يعاني اليوم، ليس في مصر فقط إنما في جامعات الغرب أيضا، من انصراف الدارسين. وقد ظهرت العديد من الكتابات لكبار النقاد الغربيين تحلل تلك الظاهرة سواء كانت مرتبطة بأزمة دراسة الإنسانيات عمومًا والتي كتب عنها Mikhaïl Epstein وقدم فيها رؤى جديدة في كتابه الهام «الإنسانيات المتحولة: مانيفستو»[٢]، أو كانت مرتبطة بأزمة دراسة الأدب بشكل خاص. فأصدر مثلا Dominique Maingueneau، كتابه «ضد القديس بروست أو نهاية الأدب»[٣] في ٢٠٠٦، وكتب Tzevtane Todorov «الأدب في خطر» عام ٢٠٠٧[٤]، وتساءل Vincent Jouve «لماذا ندرس الأدب؟» في ٢٠١٠[٥]، ودافع Jean-Marie Schaeffer عن دراسة الأدب في كتابه «بيئة الدراسات الأدبية - لماذا وكيف ندرس الأدب؟»[٦] كذلك فعل Jan Alber مع مجموعة من المؤلفين في ٢٠١١[٧].

من المؤكد أن فتح الحدود بين دراسة الأدب والمجالات المعرفية الأخرى ومن بينها السينما من شأنه أن يلقي ضوءا جديدا ينير مساحات معتمة في دراسة الأدب لذاته. فقد يبدو أحيانا أن أفضل وجهة نظر للحديث عن فن ما هي تلك التي يمنحها فن آخر[٨]، وهو ما من شأنه أيضا خلق جمهور مختلف من المهتمين والدارسين يستطيع أن يثري الحقل الأدبي نظريا وتطبيقيا وأكاديميا ويخلق ديناميكية جديدة.

هذا من ناحية الأدب. أما من ناحية السينما، فقد ظلت دراستها على مدار سنوات عديدة تحوم حولها الشبهات والاتهامات بأنها فن حديث العمر، غير جاد، يفتقر إلى النبل، هدفه الترفيه والمتعة السهلة. بدأت تلك السمعة فى التحول شيئا فشيئا بسبب عوامل عدة نذكر منها على سبيل المثال ظهور مفهوم سينما المؤلف منذ أواخر الخمسينات، والتي جعلت من المخرج مؤلفا يستخدم الكاميرا كما يستخدم الأديب القلم ليعبر عن عالمه الخاص جماليا وفكريا في أفلامه. عنصر ثاني أدى إلى تحول النظرة للسينما، هو بداية التنظير لها كفن ذي خصوصية والذي بدأ منذ العشرينيات من القرن الماضي (وهو الموضوع الذي سيخصص له البحث الأول في هذا الملف). فبعيدا عن دراسة السينما كصناعة، دخلت دراسة جماليات السينما وتاريخها ونظرياتها الحقل الأكاديمي شيئا فشيئا. وبنى العديد من المنظرين

لمفهوم النص الفيلمي رؤاهم على ميراث النقد الأدبي ومفاهيمه، خاصة البنيوية ونظريات السرد والسيميولوجيا ومنها انطلقوا للبحث عن خصوصية اللغة السينمائية والسرد السينمائي.

هذه النتيجة قوامها فكرة واضحة: إن انفتاح الحدود بين الأدب والسينما عملية تفيد الجانبين سواء على مستوى الدراسة أو البحث الأكاديمي. وهي تضعنا كذلك أمام تساؤل مشروع نصوغه فى السؤال التالي: ما هو الحقل الدراسي المؤهل لاستقبال هذا المجال البيني؟

يبدو الأدب المقارن هو المجال المرشح لاستضافة هذا اللقاء. فالمقارنة تتيح التجوال الحر ليس فقط بين اللغات والثقافات، بل بين الفنون والآداب في العصور المختلفة وكذلك بين النظريات والمعارف، فالمقارنة تفترض التعددية، والبعد عن الرؤى الأحادية، ضد الحدود المغلقة والهويات الثابتة والحقائق النهائية[٩]. إن علاقة الأدب بالفنون هي مجال أساسي من مجالات الأدب المقارن، وهو ما أكدته التعريفات المتعددة للأدب المقارن بداية من التعريف الأول الذي أطلقه Jean Jacques Ampère عندما قدم للأدب المقارن، للمرة الأولى في ١٢ مارس عام ١٨٣٠، بكلمته التي افتتح بها محاضراته والتي اعتبرت صك ميلاد هذا التخصص، فعرفه على أنه «تاريخ مقارن بين الفنون والآداب عند الشعوب كافة»[١٠]. كذلك فعل H.H.H. Remak عندما أكد أن تاريخ الأدب لا ينفصل عن تاريخ شامل يتواجد الإبداع الفني به جنبا إلى جنب مع الإبداع الأدبي. وهو ما أكده كذلك كل من Pichoix و Rousseau حيث يأتي ضمن تعريفهما للأدب المقارن أنه «فن تقريب الأدب بمجالات التعبير الأخرى»[١١]. أما Daniel Henri Pageaux في كتابه «الأدب المقارن والعام»[١٢]، فيقول إن المتخصص في الأدب المقارن والسميولوجيا يتحتم عليه وضع نوع من السميولوجيا البينية عابرة للأنواع تكون قادرة على وصف نظم علاماتية مختلفة (نظام الأدب، نظام الصورة، نظام الموسيقى ... إلخ).

## الأدب والسينما أفق مفتوح

علاقة الأدب بالسينما تشكل مجالا واسعا يسمح بتعدد الأطروحات والموضوعات والمداخل. قد يظن بعض الباحثين أنه محدود بقضية تناول السينما للأعمال الأدبية التي يطلق عليها اقتباس، لكن فى الواقع هذا الموضوع هو واحد فقط من بين إمكانيات عدة لاستكشاف طبيعة الروابط المتشابكة بين الفنين. أما بالنسبة للاقتباس توجد مداخل عديدة لقراءة عملية الاقتباس تكرس تفرده. فبعيدًا عن مفاهيم الأمانة والخيانة والنقل في تحديد شكل علاقة العمل السينمائي بالعمل الأدبي المقتبس عنه التي تجعل من الفيلم نسخة باهته مستخرجة من أصل، وقد أعاد عدد كبير من المنظرين فتح الملفات القديمة في موضوع الاقتباس، وصاغوا رؤى جديدة في هذا الموضوع. بالإضافة إلى العديد من الدراسات التطبيقية التي تناولت الاقتباس ليس كترجمة الكلمات إلى صور بل كإبداع جديد، خلق آخر فى مادة مختلفة، قراءة سينمائية إبداعية لعمل أدبي. يرى[١٣] Michel Serceau مثلا في الاقتباس عملية تلقٍّ، فالسينمائي يقرأ النص المكتوب ومن خلال قراءته الخاصة يعيد تشكيل النص ويصبغه بألوان عالمه الفني الخاص وفلسفته. كذلك هو يعيد تشكيل النص الأدبي تبعا للنوع السينمائي وقواعده وتبعا للسياق التاريخي والجغرافي والثقافي ... الاقتباس من هذا المنظور وفي بعض الحالات يعد ولادة للفيلم من رحم النص الأدبي، حيث يطل المولود برأسه في وجود مغاير.

أما Marie-Claire Ropars-Wuilleumier[14] فترى أن الاقتباس هو كتابة على الكتابة. فعبور النص الأدبي إلى الحالة السينمائية هو أشبه بالرق الممسوح أي كرقائق من النصوص يمسح بعضها

بعضا ولكنها تتراكب فوق بعضها كذلك. فالفيلم المقتبس قد يمحو عناصر في الرواية وقد يُظهر أخرى، وقد يقلص بعضها أو يكثفها أو يمددها، وقد يملأ فراغات الحكاية أو يفككها وهي عمليات تحول لا تتراءى سوى على ظلال النص الأول الغائب الحاضر.

وبعيدا عن الاقتباس نجد مداخل جديدة لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما، مثل مقارنة الأنواع الأدبية والسينمائية بعضها. فالسيرة الذاتية مثلا، أو النوع التاريخي أو الميلودراما (وهو الموضوع الذي ستُفرد له دراستان في هذا الملف) ... كلها أنواع تطورت في الأدب والسينما بشكل متواز. هنا تكون المقارنة بين أعمال أدبية وسينمائية لم تتقابل في الواقع أي ليست أعمالًا مقتبسة عن بعضها، بل تتم موازاة خصائص النوع الأدبي والنوع السينمائي كل في حقله الإبداعي لبيان مناطق التقاطع والتباين. يمكننا هذا الاتجاه فى الدراسة من استكتشاف المنطقة المشتركة العابرة للنوع في كل فرع، مع الوقوف على الاختلافات المرتبطة بخصوصية كل نوع على حدة. وفي حالات أخرى يحدث أن ينتقل نوع من فن لآخر في رحلة عابرة للحدود، كما هو الحال في البورتريه الذاتي مثلا والذي ولد في الفنون التشكيلية ثم انتقل للأدب وبعدها إلى السينما. في رحلته تلك من فن لآخر يتحول النوع ويكتسب خصائص جديدة تخط مساره وتاريخه.

وإلى جانب النوع وهو مدخل ذو صبغة شمولية توجد مداخل أخرى أكثر تفصيلا نستطيع أن نؤسس للمقارنة بين الأدب والسينما عليها، قد تعتمد على مفردات السرد المشتركة كالشخصية أو المكان[١٥] أو وجهة النظر، وقد تكون أسلوبية كالاستعارة [١٦] أو الوصف، وقد تكون موضوعية مثل صورة الآخر أو تمثيل المدينة[١٧] أو غيرها من الموضوعات التي تناولتها كل من السينما والأدب في حقله الخاص. وقد صدر في ٢٠٠٤ كتاب ذو موضوع طريف للغاية عنوانه: «الساعة المكسورة»[١٨] تسعى فيه الكاتبة إلى تتبع موقف درامي يدور حول عنصر محدد جدا في الخيال الأدبي والسينمائي، وهو الساعة المكسورة وذلك عبر الأزمنة والأمكنة المتنوعة.

نجد أيضا مدخلًا ثالثًا يتعلق بتتبع مسار أديب اشتغل بكتابة السيناريو أو اشتغل بالإخراج السينمائي فى فترات من حياته. المثال الأكبر على ذلك فى تراثنا الأدبي/ السينمائي هو نجيب محفوظ الذي كتب حوالي خمس وثلاثين سيناريو للسينما إلى جانب ثراء أعماله الروائية بالمادة السينمائية. وعلى الرغم من كثرة الأعمال النقدية التي تناولت علاقة نجيب محفوظ بالسينما فإن المجال لا يزال مفتوحا لدراسات تنطلق من مداخل نظرية جديدة. ونجد أنموذجًا آخر لهذه العلاقة عند آسيا جبار الروائية الجزائرية التي أخرجت فيلمين للسينما[١٩] وخصص لهما النقاد العديد من الدراسات[٢٠]. ونرى عند الأدباء الغربيين نماذج عديدة لذلك التداخل في المسارات مثلما هو الحال عند Marguerite Duras أوAndré Malraux أو Marcel Pagno على سبيل المثال. وعند السينمائيين نذكر الفرنسي Jean Renoir، والإيطالى Michelangelo Antonioni، والمصري محمد بيومي الذي كتب الشعر بالإضافة لكونه رائدا للسينما المصرية. الإشكالية في كل هذه النماذج لا تتعلق بالبحث في أعمال مفردة إنما بالبحث عن الوحدة العضوية والمساحة المتداخلة بين عدد كبير من الأعمال الأدبية والأعمال السينمائية في العالم الفني لهذا الأديب أو ذاك السينمائي.

بالإضافة إلى تلك المداخل نضيف مدخلا آخر يتعلق بالتناص والتواسط أو عبر الوسائطية بين العمل، عندما يترك نص ما سياقه وينتقل ليسكن نصا آخر ويلتحم به من خلال الاستشهاد أو النقل أو الإشارة أو المفارقة، فإن التواسط أو العبر وسائطية هو تفاعل الوسائط وانتقالها من حقلها الخاص إلى حقل مغاير.

بالنسبة للتناص بين الأدب والسينما نجد مثالا من السينما الغربية عند Jean Luc Godard الذي حفلت أفلامه بالإحالات الأدبية وجاءت سواء على شكل قطعة أدبية تقرأها الشخصية بصوت عالٍ أو في صورة كتاب نقرأ عنوانه أو نص مكتوب على الشاشة ... إلخ. وفي السينما العربية نضرب مثالا بأفلام التونسي ناصر خمير الذي يستخدم النص التراثي المكتوب والمقروء بأشكال مختلفة ويوظفه داخل الصورة السينمائية[٢١].

العكس أيضا موجود، أي توظيف الأدب للوسيط السينمائي. فتلاحظ الناقدة الفرنسية Jeanne Marie Clerc مثلا أن الرواية الفرنسية المعاصرة مليئة بالإحالات لأفلام السينما التجارية وتعزو تلك الظاهرة إلى وجود جيل من الأدباء الشباب التي شكلت السينما أفقهم المعرفي. يتبدى التناص في تضمين النص الأدبي لأسماء أفلام، أو وصف لبعض المشاهد السينمائية .. إلخ. ومن الممكن أن نلاحظ ذلك عند بعض الأدباء المصريين من جيل التسعينات كروايات مي التلمساني أو مصطفى ذكري أو منتصر القفاش التي تتعدد بها حالات التناص مع السينما.

أما بالنسبة لموضوع التواسط أو عبر الوسائطية فهو أكثر شمولا من التناص. السؤال المطروح هنا يدور عن كيفية انتقال الوسيط ذاته كوجود من فن لآخر أو انتقال مفرداته، سواء عبر التقنيات أو الموضوعات أو آليات التلقي الخاصة به ... إلخ. من حقله الخاص ليعاد إنتاجها في حقل مغاير. الأمثلة عديدة على حدوث هذه الانتقالات الوسائطية بين الأدب والسينما. سأذكر مثالا يتعلق باستخدام السينما لواحد من الموضوعات اللصيقة بعالم الأدب وهو شخصية الأديب في الفيلم السينمائي وما يرتبط بها من موتيفات ومفردات أدبية. من الممكن تتبع صورة الأديب في السينما عبر تاريخها منذ أوائل الأفلام التي اتخذت من الكاتب واحدا من الشخصيات. في السينما المصرية القديمة نجد مثالا شهيرا لشخصية الكاتب في فيلم «الرباط المقدس» (١٩٦٠) للمخرج محمود ذو الفقار، كذلك نجدها في واحد من أهم أفلام المخرج داوود عبد السيد، فالأديب هو المواطن في فيلم «مواطن ومخبر وحرامي» (٢٠٠١). إلى جانب هذا المدخل السردي لقراءة الشخصية/ النمط يوجد مدخلا آخر يرتبط بالتواسط المادي أي استخدام مادية الوسيط بإدخالها في وسيط مغاير بمعنى توظيف الصورة لمادية الكتابة الأدبية في كل ما يتعلق مثلا بمعدات الكتابة كالأوراق والأقلام والآلة الكاتبة، المكتبة والنظارة الطبية ... إلخ، وهي أشياء تعبر عن الوجود المادي لعالم الكتابة داخل الصورة السينمائية.

كل تلك المقاربات وغيرها تتيح إمكانيات لا نهائية لدراسة علاقة الأدب بالسينما من مناظير جديدة ومتنوعة، بالاعتماد على منهج الدراسة المقارنة والمرشح لتناول تلك العلاقة. فالمنهج المقارن قادر على فتح الحدود المغلقة وعندما تفتح الحدود تعاد قراءة الظواهر ويتغير المشهد ويصبح أكثر رحابة. هذا هو الهدف الذي يسعى الملف إليه بمشاركة مجموعة من الباحثين من شبكة آمون البحثية.

يفتتح الملف بدراسة تمهيدية عن مناهج البحث في الدراسات السينمائية بقلم مي التلمساني. وأهمية هذه الدراسة الافتتاحية تكمن فيما تقوم به من توطين لحقل الدراسات السينمائية في مجال الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، وبالتالي بيان مجالات التلاقي المنهجي بينها وبين الدراسات الأدبية. بالإضافة إلى ذلك تحدد مي التلمساني مصطلح «الخطاب السينمائي» وتبين موقعه في الدراسات السينمائية وما يرتبط به من مفاهيم نظرية. وفي القسم التالي من هذا الملف يتناول كل من وليد الخشاب[٢٢] وسلمى مبارك نوعا سينمائيا ولد من رحم الأدب وهو الميلودراما، ويقدم كل منهما

قراءة لهذا النوع من خلال أفلام السينما المصرية. وتخصيص دراستين عن الميلودراما في السينما يشكل نوعا من التحدي حيث تظل -بالرغم من ازدياد الاهتمام النقدي بها لأهميتها كمكون ثقافي إنساني عابر للقوميات- موصومة بالعديد من التهم. نسعى إذا لتحييد النظرة النقدية والتحلل من الأحكام القيمية في دراسة الميلودراما كنوع فني وبنية نصية وظاهرة ثقافية ينضوي تحتها قسم كبير من تراثنا السينمائي وتراث السينما العالمية. وتأتي دراسة الاقتباس في تاريخ السينما بقلم Laurent Mellet و Shannon Wells-Lassagne ، وهي ترجمة لفصل من كتاب Étudier l'adaptation filmique Cinéma anglais, cinéma américain. والفصل يعنى بتتبع تاريخ الاقتباس السينمائي من الأدب في السينما العالمية ويقدم رؤية شمولية واضحة المعالم عن الموضوع، كما يبين الدور الذي لعبه الأدب من خلال «الاقتباس» في تطور السينما منذ البدايات الصامتة وحتى عصر الـ DVD .

تطمح «آمون» في استكمال هذا الملف بجزء تالي يتعرض لأشكال مختلفة لعلاقة الأدب بالسينما، من خلال التوقف -سواء بالدراسات النظرية أو التطبيقية- عند موضوعات بعينها مثل الاقتباس والتواسط أو العبر وسائطية والموازاة وغيرها ... وفي النهاية تستهدف «آمون»، بمتابعة المشروعات البحثية في موضوع علاقة الأدب بالسينما، إلى جذب اهتمام النقاد لأهميته والدور الذي من الممكن أن يلعبه في إثراء الرؤى النقدية وتطوير كل من الدراسات الأدبية والسينمائية.

## الهوامش

١ - سلمى مبارك: «النص والصورة - السينما والأدب في ملتقى الطرق»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص٩.

2 - Mikhail EpsteinThe Transformative Humanities: A Manifesto, Bloomsbury, 2012, New York.

3 - Dominique Maingueneau, Contre saint Proust ou la fin de la littérature, Paris, Belin, 2006.

4 - T. Todorov, La Littérature en péril, Flammarion, Paris, 2007.

5 - Vincent Jouve, Pourquoi étudier la littérature? Armand Colin, Paris, 2010.

6 - Petite Écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?Vincennes: Editions Thierry Marchaisse, 2011.

7- Jan Alber, RikkeKragelund, Henrik Skov Nielsen, Why Study Literature? Aarhus Universitetsforlag, 2011.

8- Pierre Bayard, Christian Doumet (éd.), Le détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars Editions l'improviste, 2005.

٩ - انظر الهامش رقم ١.

# الاقتباس في تاريخ السينما

**لوران ميليه*/ شانون ويلز لاسانيه****

**ترجمة: سلمى مبارك**

**يبدو عدد النصوص الأدبية التي تنتقل إلى الشاشة في ازدياد مستمر وكذلك الجوائز المخصصة لهذه الأعمال المقتبسة من قبل العديد من ممثلي أصحاب الحرفة السينمائية (سواء كانت AcademyAwards, Screen Actor's, BAFTA Awards, Césars) فيما يبرهن على أن نقل العمل الأدبي للشاشة لا يزال يعد بالكثير.**

**ما الذى يبرر هذا الاحتفاء باقتباس السينما للأعمال الأدبية؟**

الإجابة الأولى على هذا السؤال تبدو بديهية: الأعمال المقتبسة أعمال ناجحة حيث إنها تنطوي على حبكة قصصية تم اختبارها من قبل وأعطت دلائل نجاحها وكذلك فإن لها جمهورا تم اكتسابه بالفعل. لكن هذه الميزة تشكل أيضا عيبا: فالجمهور الذي يعرف النص / المصدر قد يكون له متطلبات مبالغ فيها أحيانا (ومن هنا يأتي الجدل حول فكرة الإخلاص للمصدر الأدبي وهي التي تطارد دراسة الاقتباس)، إجابة ثانية تبدو ممكنة على هذا السؤال وتكمن في الرصيد الثقافي لكلا المجالين الفنيين: فللأدب مكانته المعروفة بين الفنون منذ القدم، أما الفن السابع فهو حديث العمر وكثيرا ما لجأ للأعمال الأدبية الكبرى حتى يضيف لرصيده. Virginia Woolf قد تكون الأديبة الأكثر شهرة من بين من سددوا سهام النقد للسينما وميلها للتطفل على الأدب دون أن تنتقص شيئا من قدرات الأدب التمثيلية[1] .

إن نظرة أكثر شمولية تختبر مكان الاقتباس في تاريخ السينما ستسمح لنا بإعطاء إجابات أكثر دقة على السؤال المطروح.

لم يولد الافتتان بالاقتباس بالطبع مع مجيء الفن السابع: فالأدب كان دائما مصدر إلهام للفنون كافة وذلك منذ تأثير الميثولوجيا اليونانية أو الكتاب المقدس أو أساطير المائدة المستديرة على الفنون التشكيلية والمسرح. كذلك فإن العصر الفيكتوري قد شهد حماسة كبيرة للاقتباس من نوع إلى نوع آخر، مثل اقتباس مسرحيات Shakespeare لأعمال نثرية، والتي قام بها[2] Charles Mary Lamb أو النسخ العديدة (غير المسموح بتداولها دائما) للروايات ذات الجماهيرية العالية مثل روايات Dickens أو Wilkie Collins والتي تحولت إلى مسرحيات أو قصص مصورة أو ملابس ... إلخ[3] . ليس بغريب إذن أن تكون السينما -

* مدرس الأدب البريطاني، جامعة بورجوني، فرنسا.
** مدرس الأدب البريطاني، جامعة بريتاني، فرنسا.

ومنذ نشأتها الأولى - قد شاركت في هذه النزعة. مثلها مثل سلفها الفن الفوتوغرافي، بدت السينما وكأنها قد بلغت قمة الواقعية(٤) في قدرتها على تصوير الأشياء. ومن هذا المنظور بدت العلاقة بين الأدب والسينما شيئا بديهيا. قدم الأدب معينا لا ينضب من الحكايات واللوحات والشخصيات لفن في مقتبل العمر فمنذ ١٨٩٦ ظهر Rip Van Winkle[5] على شاشة السينما. ونظرا للقيمة الأدبية للأعمال المقتبسة استطاعت السينما أن تكتسب قدرا من الرقي، وهي الظاهرة التي أخذت في الازدياد في ١٩٠٨ بسبب تأسيس شركة «Le film d'art» (الفيلم الفني) والتي كانت تستعين بممثلين من الكوميدي فرانسيز مثل Sarah Bernard. هذا الاستخدام للاقتباس الذي يهدف إلى إكساب السينما مستوى فنيا راقيا سرعان ما لجأت إليه السينما الأمريكية مع تكوين شركةFamous Players Film Corporation.

اكتسبت السينما والاقتباس بعدا جماليا مع المخرج W. D. Griffith الذي اخترع عددا من التقنيات أظهرت الإمكانات السردية للسينما؛ فهو الأول الذي استخدم زوايا النظر بشكل متماسك وكذلك تقنيات المونتاج مثل خاصية التلاشي(Fade). وفي إطار اقتباسه لقصيدة شعرية لـ Lord Alfred Tennyson استطاع أن ينتقل في أفلامه القصيرة من بكرة خام واحدة إلى بكرتين، وهو التحول الذي أدى إلى تطوير القدرات السردية للسينما إلى ما هو أكثر من خمسة عشر دقيقة، وهي المدة التي شكلت القاعدة المتعارف عليها في تلك الفترة.

شكل تأسيس شركات Motion Pictures[6] Producers and Disributors Association في ١٩٢٢ وكذلك Production Code و Code Hays حدثا حاسما فيما يتعلق بالدور المهم للأدب باعتباره مصدرا للسيناريو. فحرصا على الابتعاد عن أية شبهة لا أخلاقية في الأفلام، كان يتوجب على كتاب السيناريو الالتزام بعدد من القواعد الصارمة خاصة فيما يتعلق بالجنس والعنف. وبالتالي فإن روايات القرن التاسع عشر الواقعية، والتي كانت تميل إلى التلميح في تلك الموضوعات بدت وكأنها الحل المثالي لهذه الإشكالية. فحتى ولو بدا محتوى أحد الأعمال الكلاسيكية مثيرا للتوجس فإن قوة تأثيره الثقافي كان يجعل الـ MPPDA يمارس الرقابة عليه بدرجة أقل مما كان يفعله مع السيناريو المكتوب مباشرة للشاشة.

حدث آخر كان له عظيم الأثر على الاقتباس ألا وهو ظهور الصوت في السينما. فبينما رأى البعض في هذه التكنولوجيا الجديدة تأثيرا سلبيا على نقاء جماليات السينما مقارنة بالمسرح، رأى آخرون أن الصوت سيتيح فرصة لتوسيع آفاق السينما بشخصيات مدروسة بشكل أعمق وبقدر أعلى من الواقعية. سنوات الثلاثينيات والأربعينيات شكلت العصر الذهبي للاقتباس بأعمال مثل :

Frankenstein (James Whale), Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Georges Cukor), Wuthering Heights(William Wyler), Gone with the Wind (Victor Fleming), Rebecca (Alfred (Hitchcock

ومع مجيء الحرب العالمية الثانية وصل عدد كبير من الفنانين الأوربيين إلى هوليوود مثل Fritz Lang و Billy Wilder. فكانت حساسيتهم الفنية الخاصة بالإضافة إلى الأزمة الأخلاقية الكامنة في هذه الحرب التي لا يقبلها عقل، قد أسفر عن موجة كبيرة من الأفلام التي تنتمي لنوع الفيلم نوار (Film noir). هذه الأفلام كانت مستوحاة من الأسلوب البصري للتعبيرية الألمانية ومأخوذة عن أعمال أدبية في أغلب الأحوال، لكنها لم تقتبس نصوصا ذات رصيد أدبي كبير، بل اعتمدت على أعمال شعبية سمحت بالتصرف معها بحرية أكبر دون الأخذ في الاعتبار الاحترام المنشود لعمل كلاسيكي له عشاقه. وبالتالي كان السرد في الفيلم يحطم الشكل الخطي المرتبط بالرواية الواقعية من خلال النقلات الزمنية

إلى الماضي (الفلاش باك) على سبيل المثال، أو تعددية الخطوط السردية. وأخيرا كشفت هذه الموجة عن إرادة للتحرر من السطوة الثقافية للأعمال "الأدبية الكبرى" في عدد كبير من أفلام تلك المرحلة، كذلك كشفت عن رغبة في التجريب على المستوى السردي والبصرى. في سنوات الخمسينيات، هذه المسافة مع المصدر الأدبي ستزداد خاصة بسبب الموجة الجديدة حيث أكد مخرجوها أن الارتباط الزائد بالعمل الأدبي يمنع الفيلم من أن تكون له فنية سينمائية خالصة. هكذا كتب François Truffaut الناقد السينمائي، وواحد من مخرجي الموجة الجديدة في مجلة "كراسات السينما" مقالا بعنوان "اتجاه ما للسينما الفرنسية" في يناير ١٩٥٤، وذلك كي ينتقد ما أطلق عليه "Un cinéma de qualité" أي "سينما ذات جودة" (بمعنى يتضمن سخرية)، والتي رأى فيها عبودية للمصادر الأدبية. وعلى خلاف من ذلك دعا Truffaut المخرجين كي يكونواهم أنفسهم مؤلفين لأفلامهم.

إن انفتاح السينما على استخدام نصوص لا تنتسب للأعمال الأدبية الكبرى - وهي الحركة التي بدأت في الخمسينيات - قد ازداد قوة في الستينيات حيث شهدت تلك السنوات ضعفا أصاب القواعد التي أرستها Motion Pictures Producers and Distributors Association فأصبح الاقتباس من الأدب المعاصر عملة رائجة. التجارب التي ربطت الأدب بالسينما غدت أكثر انتشارا مثل Theorema الفيلم الذي أخرجه Pasolini في الوقت نفسه الذي كان يكتب فيه الرواية. وبينما انتشرت مقررات دراسة الفيلم في الجامعات الأنجلو سكسونية؛ فإن أغلب من يقومون بالتدريس هم من أساتذة الأدب أو الأدب المقارن وبالتالي فإن جماليات السينما يتم ربطها بجماليات الأدب.

أما بالنسبة للأفلام التي تقتبس الأعمال الأدبية الكلاسيكية فهي تتجه إلى إظهار الجوانب المشهدية التي تتيحها السينما. فأفلام مثل Dr. Zhivago أو Lawrence of Arabia هي أفلام ملحمية تسعى إلى منافسة الخيال المجاني الذي صار منتشرا للغاية بسبب التلفيزيون. هذه الألفة مع لغة الصوت والصورة أصبحت تسمح بعمل تجارب تزداد تركيبا، حتى في تلك السينما التي تخاطب الجمهور الواسع. The GodFather هو أفضل مثال على تلك الظاهرة حيث إن تشعب الحبكة في الفيلم لا يدين لرواية Mario Puzo بشيء.

في سنوات الثمانينيات والتسعينيات جاء السعي نحو الجمهور الواسع كظاهرة في اطراد مستمر حيث غدت صناعة السينما، وصناعة النشر أكثر حرصا على النجاح السوقي للعمل على حساب الاهتمام بجوانبه الجمالية. والمفارقة تظهر في أن تلك النزعة التجارية مرت عبر اقتباس الأعمال الأدبية الكلاسيكية، من Jane Austen إلى Shakespeare مرورا بـ Henri James و Virginia Woolf. تثار النقاشات النقدية حول ذلك الاحتفاء باقتباس الأدب الكلاسيكي والذي يتيح بناء شخصيات أكثر تركيبا أو ديكورات للأفلام التاريخية بها أبهة وجمال أو يخلق نوستالجيا محافظة لقيم الماضي. على أية حال، فإن هذه الأفلام تلقى نجاحا كاسحا. كذلك فإن انتشار أجهزة الفيديو ثم أجهزة الـ DVD فيما بعد قد سمح فجأة، ليس فقط بتذوق الأفلام المقتبسة بشكل أعمق، إنما أيضا بمقارنة أكثر من فيلم مقتبس عن عمل أدبي واحد مما جعل قضية الإخلاص للعمل الأدبي تتوارى خلف الاحتفاء بعناصر التجديد في كل فيلم؛ فأفلام مثل The French Lieutenant'sWoman أو Adaptationأو BeKind, أو PleaseRewind, تجعل من موضوع الأمانة في نقل النص أقل أهمية من تحليل عملية التحول ذاتها من المكتوب إلى الشاشة وهي نظرة تحليلية يجب على المشاهد الواعي أن يدركها، بل يشيعها.

# الميلودراما في الحياة والفن: الترفيه والطمأنة والسياسة

وليد الخشاب*

ترتبط الميلودراما بوصفها نوعًا مستقلا وصيغة فنية بلحظة استيراد المنتجات السياسية والثقافية الأوروبية أثناء بناء النهضة العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين. بوصفها واحدًا من أكبر رواد النهضة/ الحداثة العربية، لم تستورد مصر آنذاك فكرة البرلمان والجيش الحديث فقط، والسكك الحديدية والأسلحة المتقدمة فحسب، بل استوردت أيضًا المسرح الحديث والصيغة الغالبة على أنواعه الجادة في القرن التاسع عشر الأوروبي: أي الميلودراما. سرعان ما استوعب المجتمع المصري الصيغة الميلودرامية وقَبِل بانتشارها في المسرح والأدب، ثم في السينما، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. بذلك صارت الميلودراما وسيلة هامة للترفيه الجماهيري، لكنها كذلك ظلت - وإلى اليوم- تلعب دورًا اجتماعيًا، ألا وهو طمأنة المجتمع المضطرب بسبب تغيرات القيم التي تنتج عن التحديث؛ ودورًا سياسيًا، وهو صياغة الخطابات التي توزع أدوار الخير والشر على الأنا والآخر أو على المؤيدين والمعارضين.

إن الميلودراما بوصفها نوعًا فنيًا معينًا أو صيغة تتداخل مع أنواع فنية متنوعة، تُنتَجُ في وسائط عديدة وتتسرب إلى ممارسات ثقافية مختلفة، وبهذا تمثل واحدةً من أعرض الظواهر الفنية (والبلاغية بالمعنى العام) انتشارًا في الثقافة العربية، على مدار ما يربو على قرن ونصف القرن-وهي بذلك تكون من أطول الظواهر الثقافية عمرًا. ومثل كل الظواهر الثرية والمعقدة يصعب تحديد لحظة استيراد أو «استيلاد» الميلودراما في العالم العربي، لكن المؤكد أنها توطنت سريعًا في العالم العربي منذ استيرادها في القرن التاسع عشر، وأنها سريعًا ما تولدت في البيئة المحلية. ربما جاز أن نعتبر للميلودراما لحظتي ميلاد أو بداية في الوطن العربي: الأولى مع المسرحيات المترجمة ثم المعربة والمقتبسة في الشام ثم مصر، مثلما الحال مع كثير من المسرحيات التي أخرجها أبو خليل القباني، أو تلك التي ترجمها أو اقتبسها سليم النقاش. ولعل مسرحية سليم النقاش «مي» المنشورة عام ١٨٧٦ والمقتبسة عن «هوراس» للشاعر الفرنسي كورناي، من أوائل الميلودرامات المعربة. والثانية مع عرض

* أستاذ الدراسات العربية، جامعة يورك، كندا.

أوبرا «عايدة» للموسيقار الإيطالي جيوزيبي فيرديفي القاهرة في ديسمبر ١٨٧١ (والتي استلهمها النقاش ليقدم حوالي ١٨٧٧ مسرحية «عايدة» الغنائية، مصاحبة بموسيقى عربية)[١]. كلا الحدثين علامة تصلح لأن يؤرخ بها بوصفها واحدة من بدايات ورود الميلودراما إلى العالم العربي: الأولى أقرب لاستدعاء شعبي للمُنْتَج الثقافي الأوروبي، والثانية تجسيد لاستيراد الدولة لهذه المنتجات بعدها جزءًا من مشروع تحديثي فوقي، باعتبار أن إنتاج «عايدة» تم بتمويل الخديوي إسماعيل بهدف عرض الأوبرا بوصفها جزءًا من احتفالات افتتاح قناة السويس.

وبالرغم من أهمية ظاهرة الميلودراما من حيث الكم والتجذر في التاريخ الثقافي العربي عمومًا، والمصري تحديدًا، لا تتجاوز الدراسات الأكاديمية عن الميلودراما العربية عدد أصابع اليدين، وتبلغ الدراسات المكتوبة بالعربية عن الميلودراما من الندرة مبلغًا كبيرًا. أما الدراسات الطويلة بحجم الكتاب فأندر وأندر، ولاتزيد قائمتها كثيرًا عن كتاب «الميلودراما الثورية» و رسالة وليد الخشاب للدكتوراه الموسومة بـ«الميلودراما في مصر»، وأولهما مكتوب بالإنجليزية وثانيهما بالفرنسية[٢].

لهذا، تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في سد فجوة متعلقة بالميلودراما في الدراسات الثقافية والمقارنة والسينمائية بالعربية. ونظرًا لضيق المساحة، تركز الدراسة على الميلودراما في السينما لأنها تمثل ما لا يقل عن ٤٠٪ من مجمل الأفلام العربية التي أنتجت منذ بدايات الإنتاج السينمائي العربي في بداية القرن العشرين. وتركز تحديدًا على الميلودراما في السينما المصرية التي أنتجت حوالي خمسة آلاف فيلم من أصل نحو ستة آلاف فيلم عربي[٣].

فيما يأتي، نتلمس في القسم الأول تعريفا للميلودراما يسعى أن يكون جامعًا وملائما للوسائط العديدة التي تنتج فيها الميلودراما، من أدب ومسرح وسينما وتلفزيون. ثم نعرض في القسم الثاني بإيجاز لوظائف الميلودراما في المجتمع والتي ارتبطت تاريخيًا باستيراد الحداثة في العالم العربي، متخذين الحالة المصرية مثالاً؛ وكذلك نلفت الأنظار لتعاضد القلق المجتمعي إزاء الحداثة مع استكشاف تيمات سردية بعينها، مثل تيمة التوأم/ القرين. وأخيرًا نخصص القسم الثالث من هذه الدراسة لتحليل فيلم سينمائي مصري: «دليلة» من إنتاج عام ١٩٥٦ ومن إخراج محمد كريم، كمثال شارح لأطروحاتنا النظرية عن الميلودراما وتضافر ملامحها الجمالية مع وظائفها الاجتماعيةوالسياسية.

## ما الميلودراما؟

يُلَخِّصُ المُنظِّر الأدبي بيتر بروكس مفهوم الميلودراما في كونها «صيغة المبالغة» -أو بترجمة أخرى، «صيغة الإسراف» أو «الإفراط»- كما يعبر عنه بدءًا من عنوان كتابه الأشهر «الميلودراما وصيغة المبالغة». والمفهوم ضمنًا أننا بصدد المبالغة في العواطف وخاصة ما يثير الشجن منها أو الحزن[٤]. (ونعتمد مصطلح «المبالغة» لتصادف تطابقه لفظيا مع مصطلح «صيغة المبالغة» في الصرف العربي). إن المعنى الحرفي للمصطلح الغربي هو «المأساة المصحوبة بالموسيقى» أو «المسرحية الموسيقية» وقد ارتبط في بداياته بمسرحيات مليئة بالمفاجآت المحزنة والعنيفة والمصائب التي تقع على رأس أبطالها، والتي كانت بالغة التأثير في الجمهور بسبب المبالغة في وصف المواقف المثيرة وأداء الممثلين، وكذلك بسبب استخدام الموسيقى المصاحبة للعرض لتعظيم أثر الحزن والألم[٥]. مع اتساع مدى المصطلح ليشمل وسائط مختلفة من رواية مطبوعة وأفلام سينمائية، بالإضافة للمسرح، ظلت كلمة ميلودراما مرتبطة عموما بالعمل الفني الذي يثير مشاعر الحزن - أو الفجيعة - عن طريق المبالغة في رسم وصف مسببات الحزن وعن طريق وضع «الخير» موضع هجوم وافتراء من جانب «الشر».

يميز بيتر بروكس بين الأعمال الميلودرامية التي يسميها «ميلودراما» ونمط من الكتابة والتصوير يسميه «الصيغة الميلودرامية». وهو ببساطة يشير لوجود أعمال مسرحية وأدبية تقع تحت بند النوع الميلودرامي وأعمال أخرى قد تتضمن مشهدًا أو مقطعًا ميلودراميًا دون أن ينسحب الوصف على نوع العمل كله. أما نحن فنستخدم مصطلح الميلودراما بمعنى الصيغة وبمعنى النوع، فنقول هذا الفيلم ميلودراما، إن انتمى للنوع أو نقول هناك ميلودراما في هذا الفيلم، إن تضمن جانبًا ميلودراميًا دون أن ينطبق الوصف على مجمل العمل.

ما يعنينا هو أن الميلودراما -صيغةً ونوعًا- عابرة للوسائط وللأنواع الفنية. وهي كصيغة تمثل صورة للفكر ونموذجًا معرفيًا يرتبط في عالمنا العربي ارتباطًا وثيقًا باستيراد الحداثة، منذ القرن التاسع عشر. فكما استورد العرب البرلمان والتسليح الحديث ومسح الأراضي الزراعية والنظام المصرفي والمسرح والسينما، فقد استوردوا الميلودراما بين ذلك كله. مثلما في الغرب، شكلت الميلودراما الصيغة الفكرية والبنية الدرامية المُثْلَى للتفاوض مع القلق الذي دمغ العوالم التقليدية لدى احتكاكها بالحداثة الرأسمالية، بسبب التصنيع في الغرب، وبسبب الاستعمار أو التحديث الفوقي في الشرق.

تعتمد الميلودراما على عنصرين بنيويين: صراع الخير والشر، والمبالغة الانفعالية أو الإسراف الانفعالي. ناسبت هذه العناصرُ حالةَ المجتمع المصري الذي تعرض لهزات قوية متتالية، بسبب الاستعمار تارة (الحملة الفرنسية ثم الاحتلال البريطاني)، والتحديث المحلي تارة أخرى (لاسيما في مشروعي محمد علي وإسماعيل). أسهمت الميلودراما في تهدئة المشاعر بتجسيدها لانزعاج المجتمع -لا سيما الطبقات الأكثر وقوعا تحت وطأة التحديث- إزاء التبدلات الناجمة عن الحداثة وتحلل البنى الاجتماعية التقليدية وخلخلة منظومات القيم التي كانت غالبة حتى نهاية القرن الثامن عشر، قبل بدايات التحديث مثلًا في مصر تحت حكم محمد علي.

لذلك عادة ما كان الشر في الميلودراما مرتبطا بمرض من أمراض الحداثة، والخير مرتبطا بقيم أو ممارسات تقليدية، والإسراف الانفعالي تصريفا وتطهيرا للانزعاج إزاء مشكلة خلقتها الحداثة. فنجد مثلا بنية سرد نموذجية تتكرر في الأفلام التي أخرجها يوسف وهبي، يتوسطها رجل يحمل قيمًا خيرة أصيلة، مضافًا إليها قيمة العمل الجاد من أجل تحقيق تقدم اجتماعي (وبالتالي تفعيل الحداثة في المجتمع)، ثم نجده حائرا أو موزع الاهتمام بين امرأة متحررة (حاملة لقيمة تحرير المرأة المرتبطة بالحداثة) وامرأة محافظة نسبيًا تحمل القيم التقليدية المرتبطة بدور المرأة بوصفها مساندًا للرجل ومدبرًا لأمور منزله. في الميلودراما العربية، وخصوصا في عقودها الأولى، عادة ما تكون المرأة الأكثر تحررا شخصية شريرة أو متهورة، بينما تكون المرأة التقليدية قطبًا للخير. يلعب هذا «الإخراج» للصراع بين الموروث والحداثة وللخوف من التغييرات المصاحبة للتحديث دورا جوهريا في التخفيف من القلق المجتمعي إزاء هذه التغييرات، لأنه يحقق - في عالم المتُخَيَل- مخاوف تنتاب الوعي واللاوعي في عالم الواقع.

بالنسبة للسياق العربي، نقارب تعريف الميلودراما من مدخلين: مدخل الحدس ومدخل النظرية.

أولا: بالحدس وبالخبرة دون تنظير، حين تطرأ كلمةُ «ميلودراما» على ذهن مستهلك الثقافة العربية، عادة ما يربطها بالأفلام المصرية الجادة من ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين، التي كتبها وأخرجها وقام ببطولتها المؤلف والنجم الراحل يوسف وهبي، أو حتى تلك التي قام بالتمثيل فيها فقط. وربما طرأت على ذهنه أفلام المخرج الراحل حسن الإمام

«الحزينة»، لاسيما تلك التي قامت النجمة فاتن حمامة ببطولتها في الخمسينات من القرن نفسه. في الغالبية العظمى من الحالات تكون هذه الأفلام فعلا من نوع الميلودراما أو تلعب الصيغة الميلودرامية دورا كبيرا فيها.

ثانيا: من مدخل التعريف النظري، يميز بيتر بروكس بين «الميلودراما» كنوع مستقل ومتكامل والصيغة «الميلودرامية» بوصفها جزءًا من العمل الفني أو جانبا من جوانبه، تصبغ العمل بصبغتها دون أن تصل كثافتها إلى نقطة تدرج العمل تحت بند النوع الميلودرامي. نضيف من ناحيتنا نموذجين شهيرين في السينما المصرية لشرح هذا التميز: أفلام حسن الإمام «الحزينة» في حقبة الأبيض والأسود من الخمسينيات والستينيات، مثل فيلم «الخطايا» (١٩٦٢)، تنتمي بلا شك إلى النوع الميلودرامي؛ بينما تحمل أفلام صلاح أبوسيف في الحقبة نفسها ملامح ميلودرامية في بعض المشاهد أو بعض التفاصيل، لكنها عادة ما تصنف كأفلام واقعية. وإن شاء بعض النقاد الدقة، لأشاروا إلى هذه الأفلام باستخدام تعبير «الواقعية الميلودرامية»، وهو تعبير نستعيره من المخرج توفيق صالح، الذي أطلقه في العموم دون أن يشير صراحة لأفلام مخرج بعينه(٦).

في كلا الحالين، يتسم كلٌ من الميلودراما والميلودرامي - بتعبير بروكس - بسمة «المبالغة» أو «الإسراف» أو «الإفراط». ورأينا أن ما يعوز نظرية الميلودراما هو تحديد ماهية المبالغة ومعيارها، لأن من يتصور مفهوم الميلودراما ومن يتناولها بالتحليل، عادة ما يسوق أمثلةً من عبارات أو مواقف في الأعمال الأدبية أو المسرحية أو السينمائية ليثبت وجود المبالغة، مفترضا ضمنيا أن جمهور المتلقين يتفقون على تعيين ما هو «معتدل» - قياسا على هذا المعيار المضمر- ويتفقون على تعيين ما هو مبالغ فيه. إلا أن واقع الأمر يشي بتباين تقدير مستهلكي الثقافة ونقادها معا لما هو معتدل، أو طبيعي، أو واقعي، ولما هو مبالغ فيه، أي لما هو ميلودرامي. يكفينا أن نتذكر غياب الإجماع حول وجود عناصر ميلودرامية في أفلام صلاح أبوسيف، لأن البعض يراها واقعية صرفًا، بينما يستشفُ البعضُ فيها معالمَ المبالغة.

نزعم أن إحدى مساهماتنا في نظرية الميلودراما، والتي فُصلَت في رسالتنا للدكتوراه، هي طرحُ تاريخيةِ ونسبيةِ معيار المبالغة (الميلودرامية) وارتباطه طرديا بمفهوم الواقعية. فالمبالغة الميلودرامية تتجلى على كافة أصعدة العمل الفني من تيمات، مثل المبالغة في التفاؤل والتشاؤم، وفي دور الصدفة والقدر، ومن عبارات في الوصف أو السرد أو الحوار، ومواقف درامية إلخ. أما في الوسيط السينمائي تحديدا فالمبالغة على سبيل المثال، تطال المؤثرات الصوتية والموسيقية، والتعبيرات الإيمائية على وجوه الممثلين، وإلقاءهم، وحجم اللقطات الفيلمية، واستخدام الألوان أو الظلال، إلخ.

لكن الحد الذي تقاس عليه المبالغة أو الإسراف هو حد احتمالي يغير موقعه على مدار التاريخ، وهو يسمى ببساطة: «الواقعية». بمعنى أن المجتمع أو المتلقي يمتلكان تصورا عما هو واقعي أو طبيعي في الحوار وبناء المواقف والتمثيل إلخ. وما جاوز حدَ هذا التصور يقعُ في خانة المبالغة أو الإسراف. إن خط الواقعية الاحتمالي -والذي إن تجاوَزَه العملُ الفني دَخَلَ في دائرة المبالغة- خطٌ يُعَادُ تحديده كلما ظهرت مقاربات وتصورات جديدة عن الواقعية(٧).

كذلك، وبمعنى مادي بسيط، فالممارسات الفنية التي تسمى بالواقعية تُقاس على ممارسات سابقة عليها. فإن خالفتها وبدت أكثر هدوءًا من سابقتها وأقل ابتعادا عن الافتعال أو أكثر اقترابا من قضايا اجتماعية مسكوت عنها، تمتعت

الممارسات الجديدة بصفة الواقعية، وما جاوزها صار مبالغة. فإن ظهرت ممارسات وتصورات أكثر جدة بالمواصفات نفسها، قد يتحول ما كان يُعتبر واقعيا بالأمس، إلى ملمح ينظر إليه اليوم على أنه مبالغ فيه. فالواقعية دوما نسبية مقارنة بما ساد قبلها من أعمال، وبالتبعية، فإن مستهلك الثقافة قد ينظر إلى المبالغة الميلودرامية على أنها رقعة تضيق وتتسع في تناسب عكسي مع انكماش وانبساط مجال الواقعية.

على سبيل المثال، فإن فيلم «ريا وسكينة» (١٩٥٣) لصلاح أبوسيف كان يعتبر واقعيا في زمن عرضه، لكننا اليوم نرى فيه شيئا من المسرحية في أداء بعض الممثلين، وقدرا من الافتعال في تتابع المواقف بسبب التشويق البوليسي. بهذا المعنى، فإن الفيلم يدخل اليوم في إطار الميلودراما أو على الأقل الواقعية الميلودرامية، لأن أعمالاً لاحقةً على زمن إنتاج «ريا وسكينة» فرضت قدرا أقل من المسرحية والافتعال في رص مواقف السيناريو، بحيث يخرج فيلم صلاح أبوسيف من دائرة الواقعية البحتة.

لم يزل فيلم «بيومي أفندي»، قصة وحوار وبطولة وإخراج يوسف وهبي (١٩٤٩) نموذجا بليغا للفيلم المنتمي للنوع الميلودرامي. على مستوى المواقف الدرامية تتوالى المصادفات والمواقف شديدة الغنائية والعاطفية، ويذخر الحوار بالتعبيرات المشحونة بالألم، ويتسم الأداء التمثيلي بالمبالغة النسبية. يكفي أن نتذكر أن القصة عن أب يحنو على ابنه وابنته ويتفانى في دعمهما خلال مسيرة عصامية تقوده إلى قدر كبير من الثراء. يخفي الأب عن ابنه حقيقة أنه ابن سفاح، فما كان جزاؤه من ذلك الولد إلا العقوق، في مقابل بر الابنة بأبيها. فينفجر الأب غضبًا في ابنه ويكشف سره، فيحاول الابن الانتحار، ثم تصفو النفوس وتعود المياه إلى مجاريها.

## وظائف الميلودراما

نتصور للميلودراما ثلاث وظائف قد تتداخل فيما بينها أحيانا: وظيفة ترفيهية بحتة بموجبها تقدم الميلودراما تسلية للمتفرج/ المستهلك للثقافة؛ ووظيفة اجتماعية، بمعنى تداخل الميلودراما مع الحوارات والمفاوضات والسجالات الدائرة في المجتمع؛ ووظيفة سياسية بمقتضاها تمثل الميلودراما صيغة من صيغ الخطابات السياسية وأداة للسجال، تشحذ الهمم باتجاه هدف أو معسكر معين، وتقسم الساحة المجتمعية بشكل معياري، لكنه في حقيقة الأمر سياسي، بين مؤيد لفكرة أو لموقف ما، ومعارض لهما.

### أولا: الوظيفة الترفيهية.

لا يسع الباحث في الدراسات الثقافية إلا أن يتوقف إزاء الدور الترفيهي الذي تلعبه الدراما عموما والإنتاج المسرحي والسينمائي والتلفزيوني بشكل أعمَّ في المجتمع، لأن هذا الدور مكون أساسي في الحياة اليومية والممارسات الثقافية للبشر، لاسيما في العصور الحديثة، من حيث عدد الساعات الأسبوعية المخصصة للترفيه في حياة الإنسان ومن حيث نتائج الترفيه المحببة إلى النفس، إن نَجَحَ المُنْتَجُ الثقافي في أداء وظيفة الترويح عن النفس ، أو بالتعبير السائر: وظيفة التسلية.

حاجة الإنسان إلى الترفيه مكون بيولوجي من مكونات الرغبة في الحياة لأنها جزء من آليات تجديد النشاط، أي تجديد الحياة. لكن شكل الممارسة الترفيهية ونوعها تاريخيان، بمعنى أنهما في سيرورة مستمرة. مرة أخرى في هذا الصدد، يتميز النموذج المصري، والعربي بشكل عام على نحو فائق. فعلى مدار عدة قرون قبل دخول المجتمع المصري عصر الحداثة، كانت وسيلة الترفيه الغالبة في المجتمعات العربية عمومًا تعتمد وسائط شفاهية وتتركز أساسًا في الإنصات للغناء أو لإنشاد الشعر وحكي الحكايات[٨].

مع دخول منتجات الحداثة إلى مصر، سرعان ما برز المسرح كوسيلة للترفيه عن الصفوة الاجتماعية والثقافية، ثم ما لبث أن توسَّعَ الاهتمامُ بالمسرح وصار الأخيرُ وسيلةَ تسلية جماهيرية عريضة الانتشار. في العقد الثالث من القرن العشرين، ورثت السينما عن المسرح وظيفة تسلية الجماهير. ومع اطراد الانخفاض في سعر تذكرة الدخول عبر العقود، ثم مع ظهور دور السينما الشعبية التي كانت تسمى بسينما الدرجة الثالثة، قياسًا على التقسيم الطبقي لتذاكر السكك الحديدية، تضاعف استهلاك الطبقات الشعبية للميلودراما، التي ظلت لعقود الصيغة الغالبة على الدراما السينمائية الجادة. إن كلاً من الأدب والمسرح والسينما والتلفزيون وسائل للتسلية والترفيه، وفي هذا الصدد تتميز الميلودراما بكونها عابرة لكافة هذه الوسائط، - أو بعبارة أخرى- متعدية للوسائط (ونستخدم المصطلح هنا قياسا على المصطلح الصرفي: الفعل المتعدي). لذلك نطرح الميلودراما في تعديها للوسائط بوصفها وسيلة مهمة للتسلية[٩].

قد يستعجب المتلقي في القرن الحادي والعشرين أن الميلودراما المبنية على المبالغة في العواطف والمغرقة في الحزن تمثل صيغة للتسلية، لأن الذوق العام في الثقافة الدارجة يميل منذ السبعينيات إلى ربط التسلية بالفكاهة، التي هي نقيض الميلودراما. لذلك ينبغي أن نذكر دائما أن التسلية تاريخية وأن ما كان يقبل عليه جمهور الطبقات الشعبية في مطلع القرن العشرين من احتفاء بالميلودراما - لاسيما في السينما - قد تغير في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وانهيار رأس المال الرمزي الذي راكمه نموذج الثقافة المدعومة من أجهزة الدولة، مثل مؤسسة التلفزيون التي كانت تذيع الميلودرامات الموسومة بـ«الرقي» باستمرار. فكما فقد التلفزيون مصداقيته بعد الهزيمة لإذاعته أخبارًا كاذبة عن انتصارات مزعومة، فقدت الميلودرامات التي كان يدعمها التلفزيون ويصطفيها بريق النموذج الذي تسعى الطبقات الشعبية لتَمَثُّله.

والواقع أن الطبقات الشعبية بشكل عام صارت تفضل استهلاك الفكاهة والكوميديا في الوسيط السينمائي منذ ما يقرب من نصف القرن. لكن هذه الطبقات نفسها تستهلك الميلودراما في وسائط أخرى، مرتبطة بالإنصات للغناء الشعبي بكافة أنواعه عبر وسائط الراديو والكاسيت ثم الوسائط الرقمية الأحدث. فالإفراط في العاطفية والمبالغة في الحزن (أو الشجن تحديدا) سمات موجودة في قسم من الغناء الشعبي وفي ممارسات مشابهة مثل المديح النبوي والإنشاد الصوفي بوجه عام، مما تستهلكه الجماهير حاليا بعيدا عن دور السينما، من مواويل عدوية الحزينة إلى أغاني عبد الباسط حمودة، مرورا بأداء الشيخ ياسين التهامي لشعر ابن الفارض. ومن ناحية أخرى، انتقلت الميلودراما بوصفها صيغة محورية للتسلية الدرامية إلى بعض مسلسلات التلفزيون، وصارت مساحة تلتقي عندها الطبقات الشعبية والمتوسطة طلبًا للترفيه عن طريق دراما جادة تشحذ العواطف الحزينة.

إن ممارسة الميلودراما لتعدي الوسائط نتاج عاملين، أولهما حيوية الصيغة الفنية وتجددها وتأقلمها المستمر مع ما يستجد من وسائط وأنواع إنتاج الترفيه في الثقافة؛ وثانيهما ديمومة احتياج الإنسان لترفيه يشحذ الحزن كوسيلة لتحقيق «التطهر»، وهو الغرض نفسه الذي نظَّر له أرسطو باعتباره هدفًا تسعى إليه التراجيديا. وإنما نفضل استخدام مصطلح «العزاء» بدلاً من «التطهر»، لما في المصطلح الأخير من شحنة قيمية تشير للمقدس، بينما المقصود عملية بشرية مادية بحتة.

**ثانيا: الوظيفة الاجتماعية.**

ربما كانت الوظيفة الترفيهية اجتماعية بمعنى ما، لكننا آثرنا تفصيل بند مستقل لدور الميلودراما الاجتماعي بهدف التمييز بين دورها «الخفيف» في الترفيه ودورها «الرصين» في التفاوض المجتمعي الساعي «لطمأنة» الطبقات الواقعة فريسة للقلق،

وتعزيتها بسبب التغيرات المفاجئة والمتسارعة في أنساق القيم وأشكال الممارسات المجتمعية بفعل إيقاع التحديث. لقد ظهرت الميلودراما بقوة متزامنة مع الثورة الصناعية في أوروبا، والتي نجم عنها تسارع الهجرات من الريف إلى الحضر، حيث تدافع الآلاف من عمال الزراعة إلى المدن بحثًا عن وظائف في مصانع المدينة، بدءًا من نهاية القرن الثامن عشر. شكل هؤلاء معظم جمهور الميلودراما في المسرح الشعبي الأوروبي.

في مصر، حدثت هجرات مشابهة بدءًا من نهاية القرن التاسع عشر، حيث نزح الآلاف من الريف إلى مدن القناة والقاهرة والإسكندرية للعمل في مشروعات إسماعيل التحديثية. ثم تشكلت طبقة عاملة «صناعية» مع تبلور النهضة الصناعية في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، والتي بلغت ذروتها مع شركات بنك مصر. مثلما كان الحال في أوروبا، شكلت هذه الفئات الاجتماعية قسما كبيرا من جمهور الميلودراما في المسرح ثم في السينما.

يسهل تصور حال الكثيرين من هؤلاء العمال القادمين من قراهم حاملين قيم الريف المحافظة، وقد تعرضوا لصدمات «ثقافية» فور وصولهم للمدينة بحثًا عن عمل وعن حياة (حديثة) أفضل. من حال يتعاملون فيها مباشرة مع الأرض مصدر رزقهم (بوصفهم عمالا أجراء) ومصدر غذائهم، إذ يأكلون مما يزرعونه، يجدون أنفسهم في المدينة حيث تبعد المسافة بين العمل ومصدر الغذاء. في هذا «الفراغ» تستقر الحداثة وبيروقراطية العمل أو الدولة، التي تنظم العمل وتتحكم في الرزق. فينشأ لدى هؤلاء العمال اغتراب يشعرهم بأن مصيرهم لم يعد تصاريف يحكمها قضاء الله وقدره، بل صار أمرًا تتحكم به الدولة أو الشركة التي يعملون بها. هذه أول محطة تقترن فيها الحداثة بالشر، لأنها تبدو وكأنها -والعياذ بالله- تشكل وسيطا بين تقدير الرزق من عند الخالق وبين وصول الرزق للإنسان.

أما المحطة الثانية فترتبط بتحلل القيم التقليدية المبنية على تكافل أبناء الأسرة وأبناء القرية، في مناطق من المدينة كل سكانها غرباء، لا تربطهم روابط القرية القديمة. سرعان ما تكتشف النساء القادمات من قرى مثلاً أن اكتساب الرزق في المدينة يعني العمل لدى غرباء، على عكس عملهن في إطار معروف حدوده في حقول القرية ونواحيها. هذه أمثلة على ما عبر عنه كل من قسطنطين زريق وجاك بيرك باستخدام مصطلح «القلق»، الذي ينجم عن تعرض الإنسان في بيئة تقليدية لتغيرات متسارعة مصاحبة للتحديث أو للاستعمار حامل التحديث[١٠].

تلعب هنا الميلودراما دورين: أولهما أنها حين تعرض مواقف تثير الجزع على الصعيد الأخلاقي، فإنما هي تهدئ من روع المتفرجين الذين يشعرون بجزع مماثل، لأنهم يكتشفون أن قلقهم أو جزعهم يشاركهم فيه آخرون. ليس المقصود بالطبع أن مشاهدي الميلودراما في مطالع القرن العشرين كانوا يشعرون أن الصيغة الميلودرامية تعكس مشاكلهم، بمعنى أنها حين تحكي مثلا عن فتيات يحملن سفاحًا وعن زوجات خائنات، إنما تعبر عن قضايا يتعايشون معها يوميا.بل المقصود أن المشاهدين كانوا يتعزون بمنطق من شهد مصيبة غيره هانت عليه مصيبته، وبمنطق أنهم يقارنون بين خوفهم من تبدل أخلاقي يلحق بسلوكهم بسبب نزوحهم إلى مدينةً وبين المحن الأخلاقية التي تعرض لها الميلودراما، وإن كان مبالغا فيها.

وثاني أدوار الميلودراما على الصعيد الاجتماعي هو أنها تساهم في التفاوض الدائر بين المرتبطين بمنظومة قيم تقليدية وبين الحداثة التي تفرضها المدينة. لو عَرَفْنا التفاوض على أنه حوار، يقبل فيه طرف بتنازل ما، في مقابل الحصول على شيء ما، يتضح لنا أن الميلودراما صيغة تفاوض بامتياز. تعرض الميلودراما أخطار الحداثة الأخلاقية،

فتفترض على سبيل المثال أن الحرية واختلاط الجنسين قد يؤديان إلى الحمل السفاح. لكنها في المقابل لا ترفض الحداثة جذريًا، بل تقترح تحصين الفتاة بالتوعية وبالأخذ بتقنيات الحداثة (التعلم والعمل مثلاً) مع التمسك بالقيم الأصيلة (رفض العلاقات الجنسية خارج إطار الزواج مثلاً). أي أن الميلودراما تقدم نموذجًا للتفاوض يتنازل عن رفض الحداثة كلية، في مقابل الحصول على تطمينات بأن قبول الحداثة لن يؤدي إلى تجاوز أشد المحظورات الأخلاقية وطأة؛ مثلا، من منظور أبوي تقليدي، المحظورات المتعلقة بجسد المرأة.

**ثالثا: الوظيفة السياسية.**

لا يتسع المجال لتفصيل هذه الوظيفة التي تؤديها الميلودراما، لاسيما أنها تمتزج أحيانا بالوظيفة الاجتماعية. وتتباين نظرة النقاد ومنظري الثقافة إلى الميلودراما، بين محتفٍ بها باعتبارها مسرح الشعب، وبين رافض لها، متهمٍ إياها بأنها أداة البورجوازية لتزييف وعي الطبقة العاملة والهيمنة عليها. والحق أن الميلودراما بحيويتها وسيرورتها المستمرة تخدم خطابات متباينة بل متناقضة جذريا، لأنها صيغة ثقافية في متناول الجميع، ولم تعد حكرا على طبقة أو تيار فكري أو سياسي[11].

لكن باختصار، فإن الميلودراما بحكم اعتمادها نموذج الصراع بين الخير والشر، قد تساهم في خطاب دعائي سياسي يحشد الأنصار في معسكر ويعبئهم ضد خصوم سياسيين، بحيث يضفي الخطاب صفة الخير على أنصار موقف سياسي ما، وصفة الشر على خصوم ذلك الموقف، أيا كانت المواقف المعنية. لعل النموذج الأوضح لهذه الوظيفة يتحقق في الميلودرامات المعادية للاستعمار، مثل فيلم «يسقط الاستعمار» (١٩٥٢) من بطولة وتأليف وإخراج حسين صدقي، حيث يتمثل الخير في شخصية «مجاهد» الذي يناضل من أجل جلاء الإنجليز عن مصر، بينما يجسد الشر الاستعمار وأعوانه.

فيما يخص السجال المجتمعي حول التحديث، تلعب الميلودراما وظيفةً سياسيةً بالمعنى العام، فهي تدعم الحداثة من حيث أنها لا ترفضها برمتها وإنما تتفاوض معها وتدعو مستهلكيها للموقف نفسه. على أرض السياسة بالمعنى اليومي، يترجم هذا الموقف إلى تأييد تيارات سياسية حداثية أو خطابات قومية حداثية، بشرط ألا تكون تيارات شديدة الراديكالية في نزوعها إلى القطيعة مع الموروث، دون أن يكون ذلك بالضرورة دعاية لحزب بعينه أو عقيدة سياسية محددة[12].

إن الميلودرامات التي أنتجت في ظل الناصرية في الخمسينيات والستينيات كانت عادة ما تروج لمشروعات النظام، إن سمح السياق السردي بذلك، مثلما في الميلودرامات التي تدور جزئيًا في عوالم المصانع والمناجم وحقول البترول، والتي تصور هذه الأماكن في كادرات مهيبة، «تمتدح» صرحية هذه المشروعات. من أبلغ النماذج في هذا الصدد، فيلم «مبكى العشاق» (١٩٦٦) لحسن الصيفي عن قصة يوسف السباعي، حيث يختتم الفيلم مشهد لإبنة البطل وهي مهددة بخطر السقوط من أعلى سلالم عملاقة في موقع بئر للبترول. تتلاشى كافة المخاوف والصراعات والضغائن في تلك اللحظة، ليتفق الجميع على إنقاذ الطفلة. لكن تصاحب لحظة «الانسجام» المجتمعي هذه، إشادة بصرية بالصرح الهندسي ممثلا في تلك السلالم هائلة الارتفاع، مما يصب في إطار خطاب الفترة الناصرية من احتفاء بالحداثة الصناعية والتكنولوجية المدعومة من الدولة، والتي تكسب النظام جزءًا من شرعيته.

وفي المقابل، لم تمانع الميلودراما في أن تكون حاملا لنقد مثالب الحقبة الناصرية في بعض الأفلام التي أنتجت في السبعينات، في ظل نقد النظام الناصري، والتي كانت تنتمي لما سمى آنذاك بأفلام مراكز القوى. مثلا يعرض فيلم «حافية على جسر الذهب» (١٩٧٦) لـ عاطف سالم قصة تنافس بين

شاب وأحد ذوي النفوذ في عصر عبد الناصر -أحد مراكز القوى- على حب ممثلة شابة. تنتهي القصة بهرب الممثلة من حبيبها الشاب، خوفا على حياته المعرضة للخطر، بسبب بطش مركز القوة. لكن التأثير السياسي لهذه الميلودراما كان -ضمنيا- نقد سطوة رجال السلطة الناصرية، والذين كان يتم تصويرهم على أنهم يتجاوزون القانون بلا حساب، بحثا عن تحقيق ملذاتهم. فالميلودراما إذن صيغة بلاغية قوية التأثير سياسيا، لكنها لا تحسب على حزب دون آخر.

## التوأم والقرين والتحديث

يتجلى النموذج الميلودرامي على النحو الذي نصفه في تيمة التوأم/ القرين. كثيرا ما اعتمدت هذه التيمة على أساس تجليين للمرأة: تلك المهَددة، الشريرة، التي تأخذ من الحداثة والتحرر أسوأ ما فيهما على المستوى الأخلاقي، في مقابل المرأة المحبة، الطيبة، الحنون، التقليدية. وما أكثر هذه الثنائيات «التوأمية» في الميلودراما المصرية، حيث نصادف شخصيتين نسائيتين تتشابهان في المظهر، لكن إحداهما تمثل قطب الخير والثانية قمة الشر. ولعل أكثر مثالين على هذه التيمة حضورا في الذاكرة البصرية المصرية هما «دليلة» (١٩٥٦) و«بئر الحرمان» (١٩٧٠).

في الإنتاج الثقافي الغربي، في القرن التاسع عشر، عادت إلى الساحة بقوة تيمة «بيجماليون والتمثال» صنيعته (الذي يشتهر بإسم جالاتيا والذي دبت فيه الروح وصار امرأة تزوجها النحات بيجماليون، وفقا للأسطورة ). كذلك شهدت الفترة نفسها انتشارا واسعا لتيمتي التوأم أو القرين. واستمر ذلك الحضور قويا، متواكبا مع بدايات السينما، حتى بداية النصف الثاني من القرن العشرين. ترتبط أسطورة بيجماليون بعلاقة وثيقة بتيمة التوأم، وبالتالي بتيمة القرين، سواء كان شبيها بالتوأم على المستوى الملموس أو كان هاجسا وليد الفصام، مثلما في رواية «القرين» لدوستويفسكي أو قصة «هورلا» (الهولة) لموباسان. في جميع الأحوال يتعلق الأمر بتحول الذات إلى آخر يكون الذات نفسها وذاتًا مغايرة في آن. في ذلك السياق التاريخي الغربي هيمنت فكرتا «التقدم» (العلمي، وخصوصا في مجال التحليل النفسي، بالإضافة إلى كافة المجالات الأخرى) والعدل (متمثلا في تشجيع الصعود الاجتماعي، الذي هو نوع من التقدم في حد ذاته). هنا عاد بيجماليون والقرين ليشاركا في «المفاوضات» التي كان يخوضها المجتمع الغرب يحول المشاكل الناجمة عن «الاحتياج» إلى التقدم والمخاوف التي يطرحها وقوع الإنسان تحت سلطة العلم.

في الميلودرامات المصرية، كثيرا ما اندرجت تيمات الازدواج بين التوأم والقرين والشبيه في إطار السجال حول الحداثة، من حيث يتم التفاوض معها على صعيد اليومي والعادي. في الأفلام الميلودرامية، كثيرا ما تجد شخصية تقليدية نفسها في تناقض أو صراع مع شخصية قرين أو توأم أو مع شخصيتها المزدوجة نفسها المرتبطة بالحداثة. ودائما ما يؤدي الممثل أو الممثلة نفسهما الدورين معا: دور الشخص القلق من الحداثة ودور القرين أو الشبيه الشرير/ الحداثي. وعادة ما يهدف الفيلم إلى إثبات أن المصري أو المصرية الأصيلين قادران على تغيير جلدهما تماما وتبديل شخصيتهما بل وجسدهما ليصيرا عصريين، دون أن «يتلوثا» بالتنازلات الأخلاقية التي تفرضها الحداثة أو تغري بها[١٣].

تناولت العديد من الأفلام المصرية تيمتي بيجماليون والتوأم/ القرين. تمثل هاتان التيمتان تجليا من تجليات المفاوضات بين الناس والمجتمع وبين تيارات الحداثة في سياق تقاليد تتحول وتتبدل طيلة القرن العشرين، بفعل نقل قيم وسلوكيات

غربية وتوسع المدن على حساب الريف. نلاقي هاتين التيمتين في الميلودراما وفي الكوميديا سواء بسواء، لكن التوأم وصنيعة بيجماليون يلعبان دورا مهما في التخفيف من وطأة الهلع من التحديث، في الميلودراما بالذات. منذ الثلاثينات من القرن العشرين، أي بعد بضع سنين من بداية السينما المصرية الناطقة، ظهر نمطان من صنيعة بيجماليون والتوأم، يحيل كل منهما إلى أحد التراثين الأعظمين اللذين اعتمدت عليهما خطابات القومية، ونعني بهما: تراث الخصوصية المصرية وتراث العروبة. هكذا نجد في الميلودراما السينمائية شخصية تتحول من العروبة التقليدية (أو البداوة) لتصير توأمًا لنفسها أو صنيعة لـ بيجماليون تنتمي إلى الحداثة المدينية؛ أو نجد شخصية مصرية تقليدية (عادة ما تنتمي لحي شعبي) تتحول إلى المصرية المعاصرة في المدينة الحديثة.

على سبيل المثال، من ناحية، نرى «البدوية الحسناء» إخراج بدر لاما (١٩٤٣) و«راوية» إخراج نيازي مصطفى (١٩٤٦) وهما فيلمان يدور كل منهما عن فتاة بدوية -تمثل نموذج العروبة الأصيل في خيال صناع الفيلم - تعيش مغامرة الحداثة وتتحول إلى بنت مدينة عصرية، بسبب وقوعها في غرام شاب عصري ابن المدينة الحديثة.في المقابل، يدور فيلم «جوهرة» ليوسف وهبي (١٩٤٣) حول فتاة فقيرة ذات أصول ريفية تسكن حيا شعبيا في القاهرة، تصبح نجمة حديثة للمسرح الاستعراضي وتنتقل للسكن في القسم الحديث من المدينة. يتكرر هذا النموذج السردي نفسه على نحو ما، في فيلم محمد كريم: «دليلة» (١٩٥٦) والذي يحكي قصة الصعود الاجتماعي والموسيقي لمغنٍ شاب، بفضل تشجيع فتاة تقليدية من حي شعبي في بداية حياته الفنية، ثم بفضل فتاة غنية عصرية مستغربة تتولى شئونه.

## دليلة التقليدية (معتدلة الحداثة) أو الدليل إلى العصر

نركز تحليلنا لعمليات التفاوض بين القيم التقليدية وقيم الحداثة في الميلودراما في فيلم نموذجي بهذا الصدد: «دليلة» (١٩٥٦) من إخراج محمد كريم وبطولة عبد الحليم حافظ وشادية[١٤]. يعتمد الفيلم على التوتر بين عالمين ومكانين: من ناحية، الحارة الشعبية حيث يعيش كلٌ من المطرب والملحن الشاب «محمود» وحبيبته وملهمته «دليلة» في غرفتين متجاورتين بمنزل/ بنسيون متواضع وفي جو تقليدي وبسيط، من حيث الطبقة الاجتماعية ونسق القيم؛ ومن ناحية أخرى، الحي الراقي الذي ينتقل إليه «محمود» حين يتزوج من «عنايات» ويعيش معها في فيلا فاخرة أقرب للقصور، محاطين بجو يتبنى ممارسات الحداثة المستغربة ويقتفى نموذجًا في أعلى السلم الطبقي، من حيث أسلوب الكلام والمأكل والملبس.

يشتهر فيلم «دليلة» ويتميز بوصفه أول فيلم مصري طويل مصور من أوله إلى آخره بتقنية السينما سكوب بالألوان، وبأنه من أوائل الأفلام التي قام عبد الحليم حافظ ببطولتها، فرغم أنه سادس فيلم في مسيرة حليم السينمائية، فإنه ظهر في العام الثاني لبدء نشاطه السينمائي. وهو كذلك أول فيلم ملون من بطولة ومن إنتاج عبد الحليم حافظ. ولعله الفيلم الملون الوحيد من إخراج محمد كريم. رغم تشابه الخطوط العريضة لقصة هذا الفيلم مع قصة فيلم «معبودة الجماهير» بطولة الثنائي نفسه: عبد الحليم حافظ وشادية، وإخراج حسن الإمام، فإن فيلم «دليلة» لم يحظ بشهرة «معبودة الجماهير»، الذي جعل التلفزيون المصري منه -بفضل تكرار عرضه بانتظام- فيلما كلاسيكيا يحتل مكانة مهمة في الذاكرة البصرية العربية.

أما «دليلة» فتلعب فيه شادية دورين: دور عنايات، «المرأة العصرية» -بمعنى التعبير كما انتشر في النصف الأول من القرن العشرين- التي تستخدم المفردات الثقافية الغربية في زيها وتصفيف شعرها وأسلوب كلامها واستقلالها؛ ودور «دليلة» المرأة التقليدية المحافظة من حيث الملبس والسلوك. الأولى شريرة ومتسلطة والثانية طيبة القلب وعطوف وكريمة. حائرا دوما بين ذكرى الأولى وانجذابه للثانية، يستمتع محمود (عبد الحليم حافظ) بالحنان الأمومي والمنزه لدليلة، لكن كثيرا ما يغلبه سحر عنايات.

تبدو لنا هذه الميلودراما اليوم عادية، فنموذج الحكي فيها مبني على مثلث عاطفي يتراوح فيه البطل طيب القلب بين قطبي الخير والشر. بيد أن الميلودراما هنا محملة بتراث ظهور الحداثة في العالم العربي. فالخير دائما في خندق التقليد والموروث، أما الشر فيقع دائما في خندق التحديث والتغريب. لكن موتيفة التوأم تضفي على الظاهرة بُعدا أكثر حدة، لأن شادية تلعب الدورين النسائيين وكأن ممثلة وتوأمها تؤديان الدورين. كأننا هنا إزاء تجسيد ما لحالة الفصام في المجتمعات التي تتعرض للتحديث المفاجيء.

تجدر الإشارة إلى أن الانزعاج من التحديث كثيرا ما يعبر عن نفسه في المنتجات الثقافية مثل السينما والأدب، من خلال جسد المرأة. فإن الازدواج أو الحالة التوأمية في الأعمال الفنية والإنتاج الثقافي العربي لا تقتصران على النساء ولا على الميلودراما، وإن أشارت عادة -من قريب أو بعيد- إلى مسألة انقسام الذات بين مظهر موروث وآخر حداثي، وهو انقسام يتخفى أحيانا وراء ثنائية شائعة في الثقافة الدارجة: الغني/ الفقير. هناك العديد من الكوميديات المبنية على فكرة القرين أو التوأم، وللبطل الذكر نصيب كبير في أفلام التوأم سواء كانت ميلودرامية أو كوميدية. أحد أشهر الأمثلة على ذلك في التراث السينمائي العربي هو دور إسماعيل يس في فيلم «المليونير» للمخرج حلمي رفلة (١٩٥٠) حيث يلعب دور «عاصم» الثري الذي يهرب من مشاكله ويستعين بـ«جميز» شبيهه الفقير ليحل محله. نحن هنا إزاء كوميديا لا ميلودراما، بطلها رجل لا سيدة، ومع ذلك نلمح تيمة التوتر بين التحديث والموروث تحت غلالة التناقض بين الغني والفقير في الفيلم.

لكننا نزعم أن «المرأة المزدوجة» سواء كانت قرينا أو توأما أو صنيعةَ مُعَلِم بَدَلَها من ضد إلى ضد، تحتل مكانا هاما في الميلودراما بوصفها تعبيرا عن الصراع بين تجسد الحداثة «بأخطارها» الثقافية والقيمية والميتافيزيقية وبين الموروث الأمومي المُطَمْئِن. هكذا فعزيزة أمير في فيلم «ابن البلد» وكوكا في «راوية» وراقية إبراهيم في «جنون الحب» وشادية في «دليلة»، وسعاد حسني في «نادية» و«بئر الحرمان» لسن مجرد نجمات في ميلودرامات شيقة ومؤثرة تلعب فيه البطلة دور امرأة طيبة وشبيهتها الإشكالية، بل هن تجسدات أليجورية للمجتمعات المأزومة بورود الحداثة وتفاعلها مع الموروث السابق عليها.

إن مسألة تجسيد الجسد الأنثوي لجدلية الحداثة والموروث نسبية بطبيعة الحال، فعلى سبيل المثال ترتدي شخصية سعاد حسني «الطيبة» في فيلم «بئر الحرمان» تنورات غاية في القِصَر، وتعمل وتخرج بحرية، وكانت لها علاقة جنسية بحبيب خارج إطار الزواج. ومع ذلك -بمقاييس المجتمع في الستينات وبداية السبعينات- كانت الشخصية أقرب للموروث الأمومي، بعكس شخصية «الشريرة» التي جسدتها أيضا سعاد حسني والتي كانت تسكر كل ليلة ولا تأوي للفراش قبل ليلة حمراء تنتهي بها كل مرة في أحضان رجل مختلف. قد يبدو مظهر الفتاة

الطيبة في «بئر الحرمان» للناظر في نهايات القرن العشرين مظهرا مستسلما لغواية الحداثة الغربية المعنية بتعرية جسد المرأة وبحريتها الجنسية. لكن الشخصية في سياق بداية السبعينات لا تبدو ملفتة للنظر من حيث الملبس، حيث كانت التنورة القصيرة ملبسًا شائعًا، ولا تبدو الشخصية مبتذلة، بل هي أقرب لعالم الموروث التقليدي من حيث طاعتها لوالديها وبرها بهما.

نلاحظ في فيلم «دليلة» أحد النماذج السردية السائدة لتيمة التوأم في الميلودراما المصرية، المبني على تناقض أو صراع بين سيدة تقليدية (دليلة) وأخرى عصرية (عنايات)، فضلا عن كون الفنانة شادية تلعب كلا الدورين. إن تميز الفيلم الحقيقي يكمن في أن التطور البيجماليوني يحدث خارج دائرة التوأم. فالمعتاد أن الفتاة الفقيرة غير العصرية تتحول إلى فتاة عصرية بفضل تدخل رجل يعلمها أصول الحياة العصرية ومفاتيحها؛ أو قد نتتبع قصتها فنلتقي من خلالها بشبيهة توأم لها تنتمي لطبقة بورجوازية عليا وتعيش حياة عصرية، بصحبة رجل أو بالقرب منه. لكن في فيلم «دليلة»، نجد أن المغني الذكر (عبد الحليم) هو الذي يتحول من العالم التقليدي إلى العصرية ومن الطبقة الشعبية إلى البورجوازية. يتحول عبد الحليم في الفيلم من مؤدٍ على مسرح منوعات شعبية، من نوع مسارح روض الفرج، إلى مطرب يحي حفلات غنائية راقية على مسرح الأوبرا، أي على المكان نفسه الذي ارتبط بظهور شخصية «عايدة» في مصر في نهاية القرن التاسع عشر، بوصفها تجسيدا للحداثة الموسيقية المصرية المستوردة من إيطاليا. يقع هذا التحول ويحدث الصعود الاجتماعي والثقافي بفضل تدخل سيدة لا رجل، وهو ما يشكل قلبا للأدوار الاجتماعية الجنسية المعتادة في الميلودراما، فالمعلم هنا ليس الذكر وإنما الأنثى.

## الموسيقى في صراع الحداثة والموروث

في فيلم «دليلة» تتم المفاوضات والسجالات حول التحديث، على صعيد الموسيقى. يصنع عبد الحليم في الفيلم موسيقى جديدة وحديثة بالنسبة لعصره، إيقاعها ديناميكي إلى حد كبير، في مقابل الموسيقى التراثية العربية/ العثمانية التي يقرنها الفيلم بالبطء والحشو والتكرار. بهذا يصبح عبد الحليم حاملا للحداثة، ويدخل في مواجهة الذوق الموسيقي -التقليدي والهابط معا- السائد في أجواء المسرح التي تشبه عالم روض الفرج في بدايات القرن العشرين. هذا الصراع ميلودرامي ومثير للعواطف بامتياز، لأنه يعبر عن نفسه بتضاد «موسيقي» ولأنه يخلط الحداثة الموسيقية بالصعود الطبقي: فحليم يصنع موسيقى حديثة، تتلقى أفضل تقدير في دار الأوبرا، مسرح علية القوم، وهو يتصادم مع موسيقى تقليدية مرتبطة بحي شعبي.

منذ اللقطات الأولى في الفيلم، تستقبل المطربة القديمة «سنية شفيق»، نجمة روض الفرج الكبيرة، «محمود» المغني والملحن الشاب، الذي يجسد شخصيته عبد الحليم. تصادفنا هنا مفارقة ساخرة، ألا وهي أن السينما -ممثلة في شخص حليم وفي الشخصية التي يجسدها- تقدم نفسها باعتبارها جزءًا من الثقافة الراقية عالية الجودة، والتي ترفض ثقافة روض الفرج وتتعالى عليها، باعتبارها ثقافة «ركيكة». إذ يأتي هذا الطرح مخالفا للكليشيه خارج السينما، الذي يعتبر الفن السابع نفسه -والميلودراما عموما- جزءًا من ثقافة سطحية ضحلة. تقبل المطربة أن تغني لحنا من تأليف حليم. لكن ليلة الافتتاح تؤدي أنغام الموسيقار الشاب بإيقاع بطيء فيه إطالة، وبصيغة أقرب لـ «ميوعة» أغاني الثلاثينيات الخفيفة، بمصاحبة فرقة موسيقية تراثية: التخت. يثور حليم ضد هذه «الخيانة الفنية» لعمله ويصعد على خشبة المسرح ليمنع هذه «الجريمة» وينتهي الأمر بأن يفسد الليلة وأن يطرد من الفرقة.

كانت دليلة رفيقة حليم/ محمود في هذا الموقف وشهدت هزيمته الفنية والاحترافية، ثم عادت معه إلى البنسيون الذي يقطنانه ودخلت عليه غرفته بينما يحطم عوده غيظا ويبكي كمدا. لعل وجود الحبيبة يخفف على المطرب الشاب ألمه، لكنه من ناحية أخرى، يضاعف من هذا الألم، لأن المهانة التي تعرض لها المطرب قد تمت على رؤوس الأشهاد وبحضور حبيبته. لكن الهزيمة الميلودرامية الحقيقية سوف تقع في لحظة أخرى، بعد مرور أسابيع وشهور، في حوالي الدقيقة السادسة والخمسين، أي في منتصف الفيلم تماما، حين يعود حليم للمسرح نفسه ويغني طقطوقة تشبه طقاطيق الثلاثينيات. ورغم خفة اللحن وغنج الكلمات إلا إن اللقطات المقربة ترينا المطرب وهو حزين لأنه يغني لونا موسيقيا قديما و«منحطا» من وجهة نظره. يفعل حليم ذلك ليوفر مالاً يشتري به الغذاء والعلاج لحبيبته المريضة.

يعود حليم بعد هذا الحفل الذي قد سَلَمَ فيه بهزيمته الفنية وغنى فيه غناءً «متهافتًا» يستلهم روح الغناء الدارج غير النخبوي في ثلاثينات القرن العشرين إلى البنسيون. ويؤانس حبيبته فيغني لدليلة/ شادية اللحن نفسه، فتتألم وتقاطعه وترجوه ألا يغني هذا اللون أبدا. وهي بذلك تؤكد على فكرة موسيقى حليم المستغربة (لحنه الأول كان ذا إيقاع غربي) بوصفها الحداثة الحقة، وعلى كون هذه الحداثة امتدادا طبيعيا للأصالة بحكم كونها من إبداع شاب من حي شعبي.

في معظم أفلامه، يظهر حليم بوصفه حاملا للواء موسيقى جديدة بالنسبة لعصره، ومكافحا ضد الممسكين بمقاليد أمور الموسيقى القديمة. يمثل هذا الصراع معادلا للسجال حول التراث والحداثة، والأصالة والمعاصرة. يندرج هذا السجال تحديدا في سياق ثورة يوليو ١٩٥٢، تلك الثورة التي أنتجت حول نفسها خطابا بوصفها حاملا للتحديث والتجديد، اللذين يُدْخِلان تغيرا جذريا على التراث والتقاليد، بمعنى التوجه نحو التقدم -وضمنا- نحو إتباع النموذج الثقافي الغربي. الواقع أن هذا السياق هو الذي يفسر التمييز المُطَبَّق والمؤسِّس خلال عقدي الخمسينات والستينات، بخصوص قامة كبيرة أخرى في مجال الموسيقى العربية، ألا وهي محمد عبد الوهاب. فأغاني وألحان عبد الوهاب كانت تُصَنَف في وسائل الإعلام باستخدام مصطلحي «قديم» و«جديد»: كان النقاد في الصحافة ومقدمو البرامج في الإذاعة مثلا يشيرون إلى عبد الوهاب القديم وعبد الوهاب الجديد، لتمييز إنتاجه قبل يوليو ١٩٥٢ عنه بعد ذلك التاريخ.

بوسعنا أن ننظر إلى هذه التسمية باعتبارها تأكيدا على تطور الذوق الموسيقي لعبد الوهاب الذي ستمنحه الدولة في السبعينات لقب «فنان الشعب» ويسميه الإعلام «موسيقار الأجيال». لكن في الحالين، هذه عملية خطابية تسمح بتبرير استمرار عبد الوهاب على الساحة الموسيقية، حتى بعد الثورة التي أسست الجمهورية، رغم كونه وجها ثقافيا بارزا من وجوه العهد الملكي السابق على الثورة. إن فيلم «دليلة» من إنتاج شركة أفلام عبد الحليم، لكنها بمثابة الأصل الذي تحول لشركة أفلام صوت الفن، تلك الشركة التي أسسها عبد الوهاب وعبد الحليم معا بعد حوالي ستة أعوام من إنتاج «دليلة». وعلاقة حليم بعبد الوهاب متشعبة من خلال هذا الفيلم: فـ«دليلة» من إخراج محمد كريم، مخرج جميع أفلام عبد الوهاب. كذلك، فقد اشترك في إنتاج الفيلم مدير التصوير وحيد فريد، الذي سوف يصبح فيما بعد شريكا لحليم وعبد الوهاب في شركة أفلام صوت الفن، والتي ستبدأ إنتاجها بالفيلم الميلودرامي العلامة: «الخطايا» عام ١٩٦٢ .

في هذه التقاطعات إشارة مادية مكثفة لتناقضات الإنتاج الثقافي القوموي، حيث تتضافر أنماط الإنتاج الرأسمالي مع كلٍ من رمز الأصالة الموسيقية

-عبد الوهاب- الذي يتمتع بتلك الشرعية على الأقل بسبب عمره في ذلك التاريخ (رغم كونه في شبابه أيقونة التجديد والتغريب والمعاصرة)، ورمز التحديث الشاب في الموسيقى عبد الحليم.

## موت التقليد لإحياء الحداثة

في حوالي الدقيقة الثامنة والأربعين من فيلم «دليلة»، أثناء نزهة في «الجناين»، تسعل شادية/ دليلة للمرة الأولى على هذا الشريط السينمائي، وبذلك يحتل هذا الحادث مكانة «مركزية» لوقوعه في لحظة تقترب من منتصف الفيلم الذي يبلغ طوله ساعتين. وفي المشهد التالي يترك حليم عمله في محل الكهربائي ليحصل على أجر الأسبوع ويدفع منه أجر الطبيب لدليلة. وسرعان ما يتبدى لنا الأثر «الفاجع» لهذا المرض على حياة الشخصيات، لأن تكاليف العلاج سوف تدفع حليم للبحث عن مصدر دخل عالٍ بأسرع طريق، ألا وهو الغناء في الملاهي. مرة أخرى، يثير انتباه الناقد أن تلك الموتيفة الدرامية في الميلودراما العربية، والمصرية خصوصا، عادة ما ترتبط بفتاة تضطرها ظروف مرض أحد والديها للعمل كراقصة أو كمطربة. لكن الأدوار الجنسية في فيلم «دليلة» تنتظم عكس التقليد الميلودرامي، لنجد أن الشاب، لا الشابة، هو الذي يتنازل «أخلاقيا» من أجل توفير نفقات علاج شخص عزيز على نفسه.

من المثير أن مرض دليلة بالسل هو مرض ميلودرامي بامتياز، هذا هو المرض الذي قتل مرجريت جوتييه، «غادة الكاميليا» في رواية ومسرحية إسكندر ديماس الابن، وكذلك قتل فانتين بطلة رواية «البؤساء» لفيكتور هوجو، وكلها من عيون الميلودراما في الأدب والمسرح الأوروبيين في القرن التاسع عشر، ثم في السينما والتلفزيون في القرن العشرين. لكن هذا المرض هو الذي يبرر المشهد في الدقيقة الثامنة والخمسين من فيلم «دليلة»، حيث ترقد دليلة على سريرها وحليم على الأرض لِصْقَ السرير. يلاطفها فيقول لها: «عندما تُشفين بإذن الله نسافر سويا إلى أوروبا»، بينما تمد هي يدها إلى حبيبها. في هذه الإيماءة تجسيد لفكرة الوصل بين السماء والأرض. فها هي دليلة تضع قدما في عالمنا وقدما في عالم الغيب، على مشارف موتها. ثم تناجي حبيبها قائلة إن المكان الذي تحب أن تذهب إليه معه هو المكان الذي يكون ناجحا فيه. يتجلى في هذا الحوار الرومنتيكي بالغ العاطفية ومساندة امرأة تقليدية لرجلها، وكأنه دعم أم لابنها. كما أنه يمثل «رسالة» من الدليل الروحي للمغني الحداثي أن خذ بأسباب التجديد (على النموذج الغربي) لتنتج إنتاجًا فنيًا رفيع المستوى (أي حديثًا ومؤديًا إلى النجاح المادي والاجتماعي).

في الدقيقة الثانية والستين تقريبا تذهب دليلة سرًا لتحضر فقرة غناء حليم في المسرح الشعبي، فتراه يغني الطقطوقة بصحبة راقصة بلدي -وهو الشيء الذي لا نتذكر له مثيلا في أفلام حليم الغنائية- بهدف الإيحاء للمشاهد أن الفن الشعبي أو الدارج مبتذل؛ لأنه يستدعي مصاحبة الراقصة. تعود دليلة للمنزل وتترك له رسالة، يقرأها حليم عند عودته ليلاً حين يُفَاجأ بغرفتها خاوية. نسمع الصوت خارج الكادر: تودعه دليلة بادئة رسالتها بـ: «ليه وعشان إيه؟»، وهي السطور الأولى التي سوف ينشدها حليم في أغنيته التالية لهذه اللقطات. وتقول له دليلة في رسالتها إنها كانت تقبل تضحيته لو كان في حياتها أمل. لكنها محكوم عليها بالموت. وتختتم الرسالة قائلة: «أنا هأموت عشان ألحانك تعيش».

نحن هنا بصدد موتيفة الحياة الميتافيزيقة الممنوحة بواسطة الفداء والتضحية الحرفية (أي بالدم)، والتي تَردُ على المشهد السابق لذهاب دليلة إلى المسرح،حيث تقرر دليلة بعد عودتها من هذا الحفل أن تضحي بنفسها وترحل عن حبيبها لتمنحه حياة يتفرغ فيها لفنه «الحق» ولا يضطر للتنازل وتقديم فنٍ مبتذل من أجل توفير لقمة العيش لها.

بعدها، يطلب عبد الوارث عسر من حليم أن يودع دليلة المصحة ليتفرغ لفنه فيبكي حليم/ محمود ويقول: دليلة هي روحي فكيف يكون لفني روح إن تخليت عنها. وهكذا يؤسس الحوار لفكرة دليلة بوصفها دليلا/ ضميرا/ روحا هاديا للفن الحديث.

في المشهد التالي، يذهب حليم/ محمود إلى الحديقة التي تنزها فيها أول مرة يخرجان معًا كحبيبين. تركز اللقطات الجامعة في هذا المشهد على نخلة كبيرة ثم على شجرة عظيمة. يبحث حليم عن دليلة في أرجاء البساتين، فلا يجد من حبيبته أثرًا سوى «إيشارب» أخضر فاتح اللون. هذه أدوات السينما المجازية والبيانية في التعبير عن الموت: «إخفاء» جسد البطلة، والتعبير بمجاز مرسل عن جثتها: فالإيشارب الذي كان يلتف حول عنقها يذكرنا بجسدها، وموقعه على الأرض يقوم مقام جسدها الممدد. كما أن لحظة تصوير الموت مرتبطة أيضًا بمجازات الحياة: فالإيشارب الأخضر كان مددًا على النجيل في ظل شجرة. إن حضور الشجر والنخيل القوي وغلبة اللون الأخضر في هذا المشهد استعارتان للحياة، وعلاقة الإيشارب المكانية بالشجر ترجمة بصرية للمجاز التالي: دم الحبيبة يروي شجرة الحياة. من ناحية أخرى، فإن عثور الحبيب على رفاتها المجازية توكيد لفكرة أن تضحية الحبيبة بنفسها «تسقي» حياة الحبيب، كما يسقي الدم شجرة الحياة في المجاز الذي أسلفنا تفصيله.

إن هذا المجاز تقليدي ومنسجم مع فكرة المبالغة الميلودرامية، التي لا تكتفي بتصوير حزن الحبيب بالكاميرا، بل تزيد عليه استعارات ومجازات مرسلة تعبر عن ثنائية الموت الداعم للحياة. وتضاعف الميلودراما جرعة الانفعال ثلاثًا، فتعرض المشهد بحيث يتولد إحساس بالذنب لدى الحبيب، ليس فقط حزنًا بسبب الفراق، لكن لوعيه بأن تضحية الحبيبة هي ما يمنحه حياة جديدة.فهو يكتشف ما تبقى من حبيبته بنفسه، أسفل الشجرة التي تعبر مجازا عن استمراره هو نفسه حيا وبصحة جسدية طيبة. كذلك فمجاز الشجرة = الحياة في الفيلم، يتلاقى مع مجازين آخرين، أولهما ذي طابع مسيحي: التاريخ (حياة حليم المستقبلية كموسيقار ناجح) الذي يتقدم بدم الضحية/ المسيح (الحبيبة)؛ ويتضافر هذا المجاز مع مجاز ثان، حداثي وراديكالي، مفاده: أن التاريخ لا يتقدم إلَّا بقتل التراث والتقاليد (باعتبار دليلة تجسيدًا لقيم تقليدية).

ليست دليلة هنا المرأة الغاوية التي جزت شعر شمشون في القصة الشعبية والدينية الشهيرة، بل هي «الدليل» الهادي والبوصلة التي تدعم حليم بالتشجيع. تؤكد ذلك الحُكْمَ الشخصيةُ التي تمثل دور الراعي والناصح والذي يقوم مقام الأب من حليم، وهي الشخصية التي يجسدها الفنان عبد الوارث عسر. في الدقائق الأولى من الفيلم يصف عبد الوارث عسر شخصية دليلة بـ «الملهمة والدليلة». أي أن الحوار يؤكد فكرة دورها كدليل يساند النجم القادم ويشير له إلى الطريق الواجب إتباعه. ثم إنها تكتب لحبيبها رسالة موزونة مقفية تشكل كلمات أغية ينشدها حليم، أي أن دليلة - بمعنى ما- هي «مؤلفة» حليم كمبدع، هي التي تمنحه مادة حياته الفنية، في صورة كلمات ينفخ فيها حليم من روحه الموسيقية.

## عنايات طبقية

تلعب الفنانة زوزو ماضي في الفيلم دور سيدة مجتمعات راقية، تلاحظ موهبة الكهربائي الشاب حليم وتمنحه فرصته الفنية الأولى، داعية إياه لأن يغني في حفل تنظمه بشقتها الفاخرة. في هذا الحفل، يقابل حليم عنايات التي تشبه حبيبته الراحلة دليلة وكأنها توأم لها، وبالطبع تلعب الفنانة شادية دور عنايات كذلك. حين يوجه حليم حديثه

إلى عنايات/ شادية، يناديها باسم دليلة. نعرف من حوار صديقاتها أن اسمها عنايات حمزة وأنها من طبقة ثرية، حتى إنها ورثت نصف مليون جنيه عن والدها. تظهر عنايات/ شادية على الشاشة وقد ارتدت ثوبا مسائيا مكشوف الصدر (فستان سواريه ديكولتيه)، لونه أحمر صارخ، ذو حمالات دقيقة، وتضحك بثقة وبصوت عال. شعرها قصير مثل شعر الشباب (منظوما في قَصَة «ألا جارسون»). يتناقض تحرر عنايات من حيث الأداء والملابس بالكلية مع ضفيرة دليلة الطويلة المعقوصة، وفستانها الطويل ذي الأكمام والألوانها الهادئة التي اعتادتها لملابسها، والتي يغلب عليها الأزرق، لون الحزن في التراث الأوروبي.

سريعا ما تتوطد العلاقة بين حليم/ محمود وشادية/ عنايات، ويوما يسافران معا في رحلة إلى الأقصر. من الناحية السردية البحتة، تكمن أهمية الرحلة في كونها الإطار الذي يدفع بحليم إلى الوقوع في حب عنايات/ شادية وإلى إقباله على الزواج منها. أما من ناحية توزيع الأدوار بين التقليدية والحداثة، فالرحلة حاسمة في ربط عنايات، الفتاة عصرية المظهر، بمظاهر الحداثة في البلاد، السياسية منها والتقنية. في بعض مشاهد هذه الرحلة، ترتدي عنايات قميصا بلا أكمام (بلوزة كت) وبنطلون، وهو شكل جذري للتحرر الجسدي مُعَبَرً عنه في الملابس، بالنسبة لتلك الأيام.أما عن تصوير الفيلم للحداثة بوصفها خطابا وثيق الصلة بالخطاب القومي، فبين حوالي الدقيقة السادسة والسبعين والدقيقة التاسعة والسبعين، تمر الكاميرا على محطات القومية المصرية البصرية: معبد الكرنك، مستحضرا العظمة الفرعونية، النيل شاقا الصحراء، ثم مشاهد خزان أسوان، قمة التقدم التكنولوجي وسيطرة الإنسان على الطبيعة في مصر الخمسينات من القرن العشرين، كأن هذه اللقطات ترسم في ثوان تاريخًا للعظمة المصرية معبرا عنها في صرحية المعابد وجلال النهر أصل الحضارة الزراعية والخزان الذي كان فخر الهندسة والمعمار المصريين آنذاك.

ثم تأتي صور الدقيقة التالية لتبدد أي شك في معنى المجاز الذي ينشئه الفيلم، رابطا عصرية وحداثية عنايات بتحديث المجتمع، إذ تقع إحدى اللحظات الحاسمة في السرد -لحظة اتفاق البطلين على الزواج- في إطار بصري يمثل ذروة الحضارة الحداثية. في حوالي الدقيقة الثمانين، نرى خزان أسوان في الخلفية وعلى يمين الكادر المتوسط الجامع، نرى حليم وعلى يساره شادية/ عنايات. تسأله: «قربت تنساها واللا لسه ( دليلة)؟». فيجيب: «أنت صورة منها لكن عايز قلبك وروحك يبقوا زي قلبها وروحها تمام». ترد: «ربنا يوفقني وأخليك تنساها. محمود أنا موافقة (على الزواج منك)». أي أن بداية تحقق الرباط الزوجي بين البطلين تتزامن مع صورة تتعانق فيها أرض أسوان الغنية بتاريخها الفرعوني مع إنجازات الحداثة الهندسية ممثلة بالخزان. وكأن المشهد يلخص نظرية الحداثة لاسيما في مصر الناصرية: الانجذاب «المادي» لمظاهر الحداثة (كما تجسدها عنايات)، مع محاولة التمسك بحساسية عاطفية وأخلاقية تقليدية (تمثلها دليلة)، كما تفيد إشارة حليم إلى قلب وروح حبيبته الغائبة.

لا يعرض الفيلم بوضوح دعم عنايات لحليم، وإن دل اسمها على أنها تعتني به، لأنها وفرت له المقام الاجتماعي ودافعية الحب والاستقرار الأسري - في بداية علاقتهما -. ثم تتوالى مشاهد تنم عن غيرتها الشديدة عليه، لاسيما من ذكرى حبيبته السابقة دليلة. تصل تلك الغيرة إلى ذروتها في الدقيقة الثانية بعد المائة، حين تقوم عنايات بحرق غرفة دليلة، تلك الغرفة التي كان يلجأ إليها حليم ليؤدي فيها بروفاته، استعدادا للعرض الذي كان عازما على تقديمه في دار الأوبرا. يتبدى في

هذه اللحظة مغزى ارتباط عنايات باللون الأحمر، لون الثوب الذي كانت ترتديه ليلة لقاءها الأول بحليم. فالأحمر علامة على شهوانيتها، لارتباطه كمجاز بالجنس، وكذلك هو علامة على مزاجها الناري الذي «يأكل الأخضر واليابس». لكن الأحمر يتبدى في النهاية وكأنه تحقيق لبرنامج ظهر ملازما لشخصيتها منذ اللحظة الأولى، كعلامة على نار الغيرة التي تأكل روحها، والتي تتجسد في نهاية الأمر نارا تحرق غرفة غريمتها.

سرعان ما تحول دعم عنايات لحليم إلى صراع بينهما، بسبب غيرتها عليه ونزعتها التملكية المتسلطة. يصل الأمر لدرجة أن تشتري عنايات تذاكر حفل الأوبرا كلها لكي لا يغني حليم إلا لها في الليلة التي طال سعيه لها. وعندما يكتشف حليم الأمر بالمصادفة، ينفصل عن عنايات. في هذه اللحظة تعود دليلة «من الأموات» ويتضح أنها لم تمت، وإنما كانت مختفية في مصحة تتولى علاجها من السل، وأنها قد شُفيت. كأن دليلة طائر الفينيق (الذي يُطْلق عليه في التراث أحيانًا اسم طائر «القنقس») أو عصفور النار، وهو الطائر الذي تتصور الأساطير الإغريقية أنه يحترق ثم يولد من جديد من بين أكوام الرماد. كأن احتراق غرفة دليلة الغائبة بوصفها مجازًا مرسلا لدليلة نفسها، قد استدعاها إلى الحياة مُجَدَدا.

في الدقيقة العاشرة بعد المائة، قبل النهاية بقليل، يتوجه عبد الوارث عسر بعتاب إلى عنايات، لأنها -على حد قوله- لم تدرك رغم تعليمها وثقافتها أن الموسيقى ودليلة ومحمود ذاته معا هم كيانٌ واحد («حاجة واحدة») من وجهة نظر محمود/ حليم. هكذا بالصورة يقرن الفيلم بين دليلة والحياة من خلال مجاز الشجرة، وبالصوت يقرن بينها وبين الموسيقى، لأن حليم يغني كلمات كتبتها بيدها، وبالحوار، على لسان عبد الوارث عسر ممثل الحكمة في القصة، يُفَصِلُ الفيلم الاستعارة التالية: دليلة = الموسيقى. هكَذا يخلق الفيلم مصفوفة: دليلة/ الموسيقى/ الحياة، لكنها مصفوفة لا تكتمل إلا بفكرة الاستمرارية بين الموروث والوافد الحداثي.

ينتهي الفيلم إذن بعودة حليم لدليلة/ شادية وبعودة ميزان الكون للاعتدال: اجتمع الحب والصحة والفن مع الأصالة التي تمثلها قيم دليلة. وكل ذلك يتوجه صوب إنتاج موسيقي حداثي، لكن بشرط الجمع بين الأصالة والمعاصرة، بالتعبير السائد في النصف الأول من القرن العشرين. ولعل شخصية دليلة قد لخصت موقف الفيلم من الحداثة في الدقيقة الخامسة عشر بعد المائة، أي خمس دقائق قبل نهاية الفيلم. حين علمت أن حليم كان متزوجا من عنايات، لكنه كان يحتاج للاعتكاف في غرفة دليلة ليبدع موسيقاه، علَقَت قائلة: «وماله؟ جمع الماضي بالحاضر».

## خاتمة

تغرينا الميلودراما بالتركيز على الصراع المجنون بين إمرأة حية متسلطة وإمرأة ميتة، كريمة ومضحية. لكن الأليجورية أكثر وضوحا في رسالتها الأخلاقية هي التالية: قد يتقدم الفن والمجتمع بأدوات الحداثة، مثلا بالأوركسترا الحديث وبشغل مكان في برنامج الأوبرا. لكن الروح الإبداعية ينبغي أن تكون مشبعة بالقيم التقليدية، مثلما في كلمات الأغاني التي تكتبها دليلة بشكل عفوي. على أن هذا المفهوم للأصالة القومية ضامنة الحداثة «الأصيلة» لا يعني رجوعا لتراث قديم ومنحط -متجسدا في الطقطوقة مثلا - بل يعني تمثلا لقيم المعاناة والإخلاص والتضحية -المرتبطة بالوسط الشعبي القاهري. إلا إن هذه النظرة في حد ذاتها هي نظرة

# الميلودراما.. النوع وطرائق السرد

سلمى مبارك

تبدو الميلودراما في السينما نوعا فريدا في قدرته على الاستمرار والازدهار على الرغم من ضراوة التهم الموجهة إليها. تسعى هذه الورقة إلى إعادة اكتشاف الميلودراما في السينما المصرية والتي استقرت في الأذهان كشكل فني سهل يفتقد للقواعد ويتلاعب بمشاعر الجمهور بفجاجة، وهو ما أدى إلى تهميش تناولها في الدراسات النقدية بالعربية.

تحتل الميلودراما اليوم قسما من أقسام الأدب الموازي paralittérature، حيث تصنف خارج إطار ما يعرف بالأدب الرسمي[١]. وهي في أصولها تُعد نوعا هجينا عبر أنواع عديدة من المسرح للموسيقى للرواية للسينما. وقد طرح النقاد الغربيون العديد من النظريات التي تؤصل للنوع وتتفق في مجملها فيما يلي: ظهرت الميلودراما على المسرح منذ القرن الثامن عشر وبالتحديد في أعقاب الثورة الفرنسية، فارتبط ميلاد النوع بمرحلة تقلبات عنيفة سياسية واقتصادية واجتماعية[٢]. فنيا تميزت الميلودراما عما يسمى بالـ Drame – وهو أيضا نوع مسرحي ولد في المرحلة نفسها – بوجود الفقرات الموسيقية المصاحبة للعرض والتي تتخلل خطاب الشخصيات. شكلت الفترة ما بين ١٨٠٠ - ١٨٣٠ العصر الذهبي للميلودراما في المسرح الأوروبي، إذ لم يستمر نجاحها طويلا بعد ذلك فسرعان ما مل الجمهور تلك القصص التي تحتوي على المبالغات غير المنطقية والتبسيط الساذج والمشاهد العاطفية المبللة بالدموع والخطاب الأخلاقي الواعظ[٣].

انطفأ وهج الميلودراما قبل أن يتناولها النقاد بالتنظير، وإذا كان النوع لم يكتب له البقاء طويلا، فإنه استمر بوصفه أسلوبا فنيًا تخلل كتابات العديد من كبار الأدباء: Balzac, Dostoïevski, James, Proust, Conrad, Malraux[4]. يرى T. S. Eliot أن القرن التاسع عشر كان العصر الذهبي للخيال الميلودرامي فروايات Emilie Bront أو Charles Dickens تدين بالكثير للشكل الميلودرامي، الفارق قد يكمن في جودة الحبكة ومهارة تركيبها لا في طبيعة الخيال الروائي المقدم[٥].

عرفت السينما الغربية منذ بداياتها -كما يقول Michel Serceau - «التقسيم النوعي للأفلام وفقا لشخصياتها ومضمونها وأشكالها. ومفهوم النوع أو التقسيم النوعي للأفلام مفهوم مستمد من

الأدب، توارثته السينما وعملت على تطويره»(٦). ويرى Serceau أن الميلودراما في السينما الفرنسية -وبدرجة أقل في السينما الإيطالية والأمريكية- «تدين بالكثير لما يعرف بالأدب الشعبي والروايات المسلسلة التي ابتدعت في١٨٣٠ وانتشرت بداية من عام ١٨٨٠، فالميلودراما تعد امتدادًا لهذا النوع الذي اختفى بنشوب الحرب العالمية عام ١٩١٤. وكانت هذه النوعية من الأدب الاستهلاكي تنطوي على لون من الميلودراما العاطفية استقى منها بعض الأدباء مثل Victor Hugo وAlexandre Dumas بعضا من رواياتهم، فلم يأنفا من الميلودراما بمفهومها هذا وإن انتقدهما بعض الكتاب على ذلك من أمثال Emile Zola[7].

منذ أن نشر Peter Brooks كتابه The Melodramatic Imagination[8]، بدأ النقاد إعادة النظر في الميلودراما. الفكرة الرئيسة التي يدافع عنها Brooks تتلخص في الآتي: جزء كبير من تصوراتنا عن الواقع ينبثق من نظام التمثل الميلودرامي أو ما يطلق عليه «أسلوب الإفراط». فهو يرى أن الميلودراما تشكل حساسيتنا تجاه العديد من القضايا الحياتية في الثقافة والسياسة التي تجنح على نحو متزايد نحو الميلودراما. وما الميلودراما في الفنون والآداب إلا تعبير عن تلك الحساسية. يربط Brooks هذه الحساسية بقيم الحداثة التي ظهرت مع الثورة الفرنسية، فعندما تتمكن البراءة التي يلاحقها المستبدون من الانتصار معتمدة على قيم الحق والعدل يتأكد المكسب الرئيس للثورة(٩).

انتصار الخير على الشر والنهايات السعيدة هو أيضا إحياء لميراث من التقاليد الحكائية المرتبطة بالثقافات الشعبية. يقول Edgar Morin إن ظهور السينما ارتبط بجمهور العامة، ومن ثم استخدمت السينما الروائية موضوعات الحكايات الشعبية والميلودراما حيث تتواجد بشكل شبه نقي الوحدات النمطية الأولى للخيال: المصادفات القدرية، المغامرات الخارجة عن المألوف، الأبرياء المطاردون، الصراعات الأوديبية، الشخصيات النمطية: زوجة الأب، اليتيمة، الضحية، الأبناء من ذوي الأصول المخفية...

وفي السينما، بعيدا عن القوالب الميلودرامية الصرفة التي ظهرت منذ المرحلة الصامتة ووصلت إلى أفضل أشكالها في الخمسينيات في السينما الأمريكية لدى Douglas Sirk على سبيل المثال، تحولت الميلودراما إلى أسلوب يتخلل العديد من الأنواع السينمائية الأخرى: قصص الحب الرومانسي (على طريق ماديسون TheBridges of Madison County 1995 - أفلام الكوارث) تيتانك Titanic 1997 - أفلام الحرب (المريض الإنجليزي The English Patient 1996)

## الميلودراما في السينما المصرية

رغم النشأة المبكرة للسينما المصرية فإنه لم يكن للمرجعية الأدبية فيها المكانة نفسها التي حظيت بها في أوروبا؛ فالسينما المصرية «لم تستلهم موضوعات أفلامها من الروايات إنما استمدتها من المسرح الذي كان مزدهرًا في ذلك الوقت. فكان له - بنوعيه السائدين آنذاك، الميلودراما والكوميديا - تأثير بارز على السينما المصرية الناشئة. وكان لانتقال يوسف وهبي من المسرح إلى السينما واشتغاله بالإخراج السينمائي دور كبير فيما حدث من تداخل بين الشكلين المسرحي والسينمائي للميلودراما، ولكن يبدو أن الأدب الغربي كان له في تلك المرحلة الأولى تأثير واضح على السينما المصرية. فبين عامي ١٩٢٠ و١٩٥٠ -كما يذكر وليد الخشاب- «كان المصدر الأكبر للأفلام المصرية هو الميلودراما والفودفيل الفرنسيان»(١٠). ثم انتقل الاهتمام إلى الأعمال الأدبية الكبرى حيث تم تحويل أعمال أدبية مهمة لأفلام ميلودرامية مثل: «الجريمة والعقاب»

لـ دستويفسكي، و«الملك لير» لـ شكسبير، و«آنا كارينينا» لـ تولستوي، وقد تم اقتباس قصتها في فيلم «نهر الحب»١٩٦٠ للمخرج عز الدين ذو الفقار، وكذلك «البوساء» لـ فيكتور هوجو، التي استوحى منها كمال سليم فيلمًا من إخراجه عام ١٩٤٢[١١].

أما فيولا شفيق فترى أنه مع بدايات السينما المصرية جاء نموذجان للميلودراما: «ليلى» ١٩٢٧، «زينب» ١٩٣٠ فقدما موضوعات الحب الرومانسي والاختلاف الطبقي ... مع اللجوء لنمط الضحية وتأنيث البؤس. وترى أن استخدام هذا النموذج -مع تفاعلات الحركة الوطنية والنسوية في بدايات القرن العشرين- كان أداة للتعبير عن الوطن المعتدى عليه الذي يسعى إلى التحرر. تسوق الناقدة مثالا على ذلك هو تصوير «تحرير الفتاة في فيلم «ليلى البدوية» من الملك الفارسي الذي يريد اغتصابها فيحملها قومها على أكتافهم كرمز لاستعادة حريتهم»[١٢]. وتجد أن هذا المشهد يوحي أيضا بصورة «ماريان» الشخصية التي تمثلت فيها الثورة الفرنسية نفسها والتي تظهر في لوحة دولاكروا « الحرية تقود الشعب».

كذلك يوضح محسن ويفي أن الميلودراما (مع كوميديا الفارس(farce)) يندرج تحتهما مجمل إنتاج السينما المصرية منذ ١٩٢٧؛ أي منذ البدايات، وأنه ومع تغير الظروف التاريخية ظل التيار الميلودرامي يتسيد أغلب أشكال السرد السينمائي. فبعد الثورة في الخمسينيات والستينيات حدثت تحولات أدت إلى ترسخ الواقعية، فإن ذلك لم يمنع الميلودراما من الاستمرار بقوة ظهر مداها في امتدادها إلى بعض أفلام مخرجين ممن أسسوا للواقعية، أمثال صلاح أبو سيف وبركات ويوسف شاهين[١٣]، ويذهب آخرون إلى أن مخرجي الواقعية الجديدة أمثال عاطف الطيب لم يمتنعوا عن استخدام بعض عناصر الميلودراما في أعمالهم. وعادة ما تأتي هذه الملحوظات في إطار الأسف على تسيد الميلودراما باعتبارها هذا النوع الذي يفتقد للجدية ولا يحترم عقلية المشاهد.

هكذا يتفق العديد من المنظرين على أن الميلودراما تقدم قوالب سردية شبه مسكوكة يمكن قراءتها -كالحدوتة أو الأسطورة- باستخدام المداخل البنيوية في تحليل الخطاب مستلهمين Vladimir Propp وكبار النقاد الفرنسيين ممن طوروا نظرياته مثل Claude Bremond, A. J. Greimas. فالحدث في الميلودراما عماد القص وهو يقدم تنويعات على موضوع اضطهاد الأبرياء. والشخصيات أنماط ليس لها أبعاد نفسية حقيقية، بل تقوم بالدور المحدد لها سلفا والذي يندرج في إطار الصراع البسيط بين الخير والشر.

سنتناول نموذجين للميلودراما في سينما الخمسينيات المصرية: الأول من فيلم «أنا بنت ناس» إخراج حسن الإمام (١٩٥١)، والثاني هو فيلم «أيامنا الحلوة» إخراج حلمي حليم (١٩٥٥). يستدعي كل من الفيلمين محل الدراسة القالب الميلودرامي وسماته، بل ويشتركان في البنية نفسها العميقة كما سوف نرى. فإن الفيلم الأول لم يتوقف عنده تاريخ المشاهدة إلا لماما، بينما احتل الفيلم الثاني مكانة متميزة في تاريخ السينما المصرية. تسعى هذه الورقة إلى تقديم قراءة فيلمية للميلودراما تتحلل من المنظور المعياري القيمي، وتحاول بلورة مداخل وأدوات نقدية تساعد على فهم الأشكال السردية المرتبطة بهذا النوع الذي يبدو كساحة للتداخل والفوضى.

يستدعي كل من الفيلمين محل الدراسة القالب الميلودرامي بشكلين مختلفين: الأول يقدمه فيلم «أنا بنت ناس» ويمثل الميلودراما الاجتماعية الكلاسيكية التي تتبنى المواجهة الأخلاقية بين الخير والشر مع استخدام نمط

الإفراط والثانى يقدمه فيلم «أيامنا الحلوة» ويمثل الميلودراما العاطفية التي تعتمد على التضحية والتحريك العنيف للمشاعر. يقترب هذان الشكلان مما تطرحه Dominique Nasta في كتابها Le mélodrame filmique revisité Revisiting Film Melodrama,[14] عن تطور الميلودراما في السينما العالمية.

يحكي الفيلم الأول قصة «نعمة» الفتاة الصغيرة اليتيمة التي يموت أبوها الثري وأمها في حادثين منفصلين. ولأن الأم كانت تعمل خادمة لدى الأب قبل أن يتزوجها تقوم العمة المتكبرة بطرد الفتاة بسبب أصل الأم الفقير. تكبر «نعمة» في بيئة متواضعة مع جدتها وخالها وهي لا تدري شيئا عن نسبها. تتوالى الكوارث على «نعمة» ترمي بها إلى الشارع في رحلة تدوم طوال الفيلم وهي تحاول البحث عن الحياة الكريمة. ينتهي الفيلم نهاية سعيدة بعد أن تكتشف «نعمة» أصل نسبها ويتعرف عليها أخواها وتعترف بها العمة فيسود السلام والمحبة بين الجميع. ويحكي الفيلم الثاني قصة «هدى» الفتاة اليتيمة المسكينة التي تخرج للحياة وحيدة بعد أن نشأت في ملجأ تبحث عن تحقيق ذاتها بالعمل والكفاح، ولكن مثلها مثل «نعمة» تتصدى لها الصعوبات والعوائق: الوحدة، اليتم، القدر المرير... وحين تلتقى بـ «أحمد» ويبادلها الحب ويتفقا على الزواج، تصاب بالسل فتسقط صريعة المرض وينتهى الفيلم بنهاية حزينة حيث تموت البطلة.

يتفق الفيلمان في وجود بنية عميقة تشكل القالب الميلودرامي المشترك: ارتحال الفتاة/ اليتيمة/ الضحية التي يرفض الآخرون الإقرار بفضائلها والتي يطاردها الشرير (أشخاص/ مرض). وتصل الرحلة إلى مداها في العملين بالاعتراف بفضيلة البطلة من قبل الجميع وإن اختلفت النهاية السعيدة/ التعيسة في كل منهما.

### «أنا بنت ناس»

يقدم فيلم «أنا بنت ناس» لـ حسن الإمام واحدا من القوالب الميلودرامية الأساسية وأهميته تأتي من كونه يقدم نموذجا استخدمت بنياته الحكائية مرارا في تاريخ السينما المصرية، نموذج الميلودراما التي تتلاقى بنيتها مع بنية الحكاية الخرافية. فتركيب الحكاية هو نفسه تركيب الحكاية في العديد من قصص الفولكلور، وهو يتبع الشكل التالي: البداية تعبر عن وضع مثالي في الفيلم مشهد البداية حيث تنام الطفلة في أمان (الجنة الأولى) محاطة بأمها وجدتها في حجرة النوم بمنزل الأب الثري. ثم يختل التوازن عندما توافق الأم على مقابلة الشرير -ليلا وفي غياب الزوج- عندئذ تبدأ سلسلة من الأحداث القدرية المؤلمة تكون ضحيتها «نعمة» الفتاة البريئة المسكينة التي تطردها عمتها من بيت أبيها فتتوالى الأحداث المؤلمة، ثم ينتهي الفيلم باستعادة التوازن الأول وانتصار الفضيلة بعودة «نعمة» إلى أهلها في عالم يرسم بوضوح الحدود بين الخير والشر.

إذا اقتربنا بشكل أدق من الفيلم، سنجد أنه يستخدم واحدة من الثنائيات الدارجة في الحبكة الميلودرامية وهي ثنائية السر/ كشف السر. عنوان الفيلم هو «أنا بنت ناس»، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن أولا هو: من هم هؤلاء الناس؟ لقد أجبرت البطلة على ترك بيت أسرتها الثرية وهي طفلة ثم انخرطت في رحلة شاقة تنقلت خلالهما بين طبقات اجتماعية متدنية، وكانت نتيجة الرحلة كشف السر، ومن ثم العودة في النهاية إلى أهلها والطبقة المتميزة التي تنتمي إليها. هذا الانتقال بين الطبقات وما يصاحبه بالضرورة من دراما يعلن عن نفسه في العنوان. ففي جملة «أنا بنت ناس» نجد المعنى المجازي حيث كلمة «ناس» مقصود بها النخبة الاجتماعية. ومن ناحية أخرى تفيد

الجملة أن المتكلم يطلب الاعتراف من الآخرين بحقيقته؛ أي أن هذه الحقيقة غير ظاهرة وبالتالي فهو ضحية عدم وجوده بعالمه الحقيقي وضحية جهل الآخرين بذلك.



الحدث الميلودرمي حدث كارثي بالضرورة، أما منطق السرد فهو يتبع خاصية التراكم لذا فالكوارث لا تأتي فرادى في الميلودراما: في الدقائق الأولى من الفيلم نشهد الأحداث التالية: إفلاس- خيانة- قتل- خطف- حادث مميت- تيتم- طرد. التراكم والمغالاة والمصادفات هي الآليات التي تقود السرد للأمام. وهذه البداية في الحقيقة هي التي تقودنا لحجر الزاوية في الحدث الميلودرامي والذي يتشابه مع الحدث الأساسي في حواديت الفولكلور بالتراث الغربي مثل: "الجمال النائم -الجميلة والوحش- ذات الرداء الأحمر ..." والمقصود هو حدث الخروج والابتعاد. فالطرد هو الذي رمى «نعمة» بعيدا عن المكان الأول الآمن: بيت الأب. منذ هذه اللحظة سنجدنا أمام ثنائية الدخول/ الخروج المتجددة. ستقيم البطلة في منازل عديدة بحثا عن الأمان وهى بالتوالي: بيت الجدة، حجرة السطوح، بيت الخدمة الأول، بيت الخدمة الثاني، بيت الزوج ثم أخيرا بيت الأب الآمن والمستقر النهائي. وفي كل مرة تعود البطلة إلى الشارع -تلك الغابة المليئة بالوحوش- يقترن هذا الخروج بفاجعة. وهنا أيضا نرى سمة متعلقة بالمكان في الميلودراما والذي دائما ما يتأرجح بين الداخلي الخانق والخارجي الخطير.

ومع تراكم الفواجع نصل إلى سمة أخرى للنوع وهي البكاء. فالإفراط في الآلام يقود بالضرورة للإفراط في مشاهد الدموع والتي تصاحبها الأمطار في كثير من الأحيان (المطر يهطل أربع مرات في الفيلم متواكبا مع المشاهد ذات الكثافة الدرامية). واللقطات الأمامية القريبة لوجه البطلة المبلل بالدموع تكاد تكون صك انتماء الفيلم جماليا للميلودراما. بالإضافة إلى ذلك فإن مشاهد الدموع دائما ما تحتوي على بعد استعراضي حيث تتجمع الشخصيات حول المسكينة تشاهد آلامها وتتأثر لها. وكذلك المشاهد.



أما نظام الشخصيات في الميلودراما فيعتمد على الأنماط المتقابلة: الطيب/ الشرير - العبيط/ الماكر. والشخصية الرئيسة في الفيلم «نعمة» تعبر عن مواصفات الميلودراما بجدارة. أولا تذوب في هذه الشخصية الحدود الفاصلة بين هويتين: النجم المفضل ذو الأدوار التي تكرس لصورة معينة عنه وهي فاتن حمامة أو «نعمة»: هذا الاسم الذي يصاحبها من فيلم لفيلم بكل ما تحمله صورة الفنان/ الدور من رصيد عاطفي لدى المشاهد. الهوية الثانية هي هوية الشخصية الفيلمية: الشابة

الجميلة، اليتيمة، المتواضعة، الساذجة، التي تدفعها النيات الطيبة. هذه الشخصية دائما ما تكون ضحية وبالتالي؛ فهي تتعرض لنقص ما في المال- الأهل -الصحة ... في فيلم «أنا بنت ناس»، «نعمة» هي ضحية طرد العمة لها من الجنة الأولى. اليتم هو أيضا حالة دارجة لدي الشخصية الميلودرامية؛ فغياب الأب في نسق القيم المحافظة الذي تتبناه الميلودراما هو مسبب جيد لتوالي الأحداث الجسام على الابن أو الابنة، حيث إن خروج البطل اليتيم من النظام الاجتماعي المبني على وجود الأب يقذف به إلى بحور الحياة المتلاطمة ويشكل في الوقت ذاته ذريعة درامية مناسبة تتيح التحلل من منطقية الأحداث؛ فعندما نخرج من النظام يصبح كل شيء ممكنا! في حالة «نعمة» نجد أنه بعد أن فقدت أبيها وأمها وتركت بيت أهلها ذهبت لتعيش مع الجدة والخال في بيئتهما الفقيرة. هنا نقع على سمة جديدة للنوع؛ إذ دائما ما يكون بديل الأب أو ولي الأمر غير أمين أو ضعيف وبالتالي عاجزا عن حماية البطل. هذا ما يظهر في الفيلم حيث يعجز كل من الخال والجدة عن حماية «نعمة» من المعلم الشرير الذي يريد أن يتزوجها غصبا، مما يؤدي إلى هروبها.

لكن هذا الخروج الثاني والمرتبط باليتم ليس معناه وجود البطل وحيدا، بل دائما ما تتلقفه جماعة تشاركه الوجود خارج النسق الاجتماعي. في الفيلم تظهر هذه الجماعة في مجموعة الفتيات الوحيدات ساكنات السطح اللاتي يعملن في بيع ورق اليانصيب والشاب الفقير الذي يسكن بجوارهن. تشكل هذه الجماعة المتماسكة أقرانا للبطلة وأشباها لها؛ فهي مثلها تعيش على هامش المجتمع الذي يرفضها وإن كان يستغلها، وبالتالي تظهر ثنائية أخرى شهيرة في الميلودراما: ثنائية المكان الثري/ المكان الفقير. فالمكان الثري تسكنه الشخصيات الشريرة الأنانية متحجرة القلب، تحيط نفسها بالأبهة والتقاليد الاجتماعية الزائفة وتمثله العمة وزوجة الأخ. أما المكان الفقير فتسكنه الشخصيات الطيبة، الأصيلة، الكريمة، المتحررة من الزيف وأعرافه. هذه المقابلة تحيلنا إلى المقابلة المعروفة بين الطبيعة (المرادفة للنقاء) والثقافة (المرادفة للزيف) وهي واحدة من الثنائيات الضدية التي تتردد في العديد من الثقافات الشعبية.

على الرغم من وجود الاختلافات الطبقية في عمق الدراما فإنه لا يوجد صراع طبقي في الفيلم. ففي الميلودراما الحدود الفاصلة بين الخير والشر هي التي تحدد أشكال الصراع. لذا فإن «نعمة» التي تزوجت أمها الخادمة بالباشا الثري والتي قضت سنوات شبابها في أحراش المدينة تعود إلى أحضان الطبقة العليا التي ينتمي إليها الأب والأخوان بعد كشف سر الميلاد الذي أجادت العمة والجدة إخفاءه لسنين طويلة، لكن الحدوتة لا تنتهي فعليا سوى بالاعتراف، حيث إن كشف السر وحده لا يكفي كي نحصل على النهاية السعيدة. فباعتراف العمة بـ "نعمة" وقبولها داخل طبقتها يجتمع شمل العائلة ويكون هذا الاعتراف بمثابة إعلان عن نبذ الشر والالتفاف حول فضيلة الرجوع إلى الحق التي تجمع أفراد العائلة في مشهد دامع.

### «أيامنا الحلوة»

إذا كانت الميلودراما الاجتماعية في «أنا بنت ناس» تعيد استخدام بنية الحكاية الخرافية فإن «أيامنا الحلوة» يعد تطورا للنمط البدائي الذي ظهر في «أنا بنت ناس». الميلودراما في الفيلم على الرغم من احتفاظها بالسمات الأساسية للنوع فإنها تبتعد عن بعض ثوابته الكلاسيكية.

يتخذ الفيلم القالب المتعارف عليه، فالقصة تبدأ بالخروج: خروج البطلة اليتيمة البريئة من دار الأيتام لعالم المدينة الواسع تسعى لتحقيق ذاتها بالعمل وللعيش في سلام، لكن ضربات القدر

الموجعة تتلقفها وتلاحقها حتى تصل بنا إلى النهاية التعيسة: موت البطلة، وهي النهاية الأقل شيوعا في الميلودراما التي تفضل النهايات السعيدة. عنوان الفيلم، بعيدا عن تكريس تيمة الدموع، يهيئ المشاهد على العكس لتوقع بهجة ما، وإن كانت هذه البهجة مشوبة بظلال. فما وراء الكلمات - إيحاءات التذكر في جملة أيامنا الحلوة - يوحي بانقضاء تلك الأيام الخوالي. هذا التداخل بين إشارات الفرح والحزن هو أول ما ينحرف بنا عن النظام الأحادي فتتوليد الدلالة الميلودرامية والتي عادة ما تبتعد عن الخلط والغموض.

البطلة في الفيلم ضحية مزدوجة لليتم والمرض. يتطور الخط الدرامي في اتجاه تصاعدي ينقلنا من الحالة الأولى الى الحالة الثانية ومعها من الميلودراما الرومانسية إلى ظلال المأساة التي تتراءى من ورائها انعكاسات اجتماعية. اليتم هو الحالة الميلودرامية الأولى ومنه تتولد سلسلة من الأحداث الصغيرة التي تكرس ثنائية الجهل/ المعرفة وهي أيضا ثنائية يختص بها النوع. فـ «هدى» مثل «نعمة» ضحية لجهل الآخرين بها بسبب ثقل الموروث الاجتماعي الذي يجعل من مجهول النسب شخصا موضع شك واتهام. دائما ما يرسم الآخرون لها صورة سلبية قبل أن يعرفوا حقيقتها، لكن البطلة تجتهد بخصالها الطيبة لتكذيبها وعندئذ يتبين المحيطون صدقها. من بداية الفيلم وحتى نهايته تتراكم المواقف السردية التي تستخدم هذه الثنائية: بعد الخروج من الملجأ لا تستطيع «هدى» الحصول على سكن بسبب وضعها كفتاة وحيدة خارجة من ملجأ. فتتحفظ صاحبة العقار فيمنحها حجرة، ويحاول جيرانها الشباب «تطفيشها»، ويتهمها أهل الحارة بإغواء الشباب قاطني السطح، وينساق حبيبها إلى تصديق الأقاويل عنها، وتتهمها صاحبة العمل بسرقة قطتها، ويظن حبيبها أنها تتمارض عندما تسقط في حجرتها مغشيا عليها، وتظن ابنة خالة الحبيب وخطيبته الأولى أنها خاطفة للرجال ... نحن إذن أمام شخصية تقع بشكل دائم ضحية لسوء الفهم والجهل بحقيقتها، بالتالي يصبح التعرف موتيفا ملازما للشخصية مع كل موقف جديد تتعرض له.



مقابل الإسراف في مواقف سوء الفهم والجهل نجد إسرافا في الود والشهامة بعد التعرف على حقيقة الشخصية. فالكل متضامنون، طيبون، متحابون.. بداية من الست «سنية» صاحبة البيت مرورا بالجيران الشباب الذين يقعون تباعا في غرام «هدى» - يشكل هذا الرباعي معادلا للرباعي الذي تلقف «نعمة» فوق السطح في فيلم «أنا بنت ناس» وكونوا سويا جماعة صغيرة متماسكة في وجه المجتمع الظالم. كذلك الحال بالنسبة للسيدة المجنونة التي تعمل لديها «هدى» فهي تأسرها بطباعها الطيبة لذا تتغاضى السيدة عن محاولة سرقتها من قبل الحبيب في سبيل شفاء «هدى». حتى الخال الثري الأناني البخيل لا يقدمه الفيلم في صورة يكرهها المشاهد بقدر ما يكون موضع سخريته بشكلها الكاريكاتيري. كذلك الحال مع ابنة الخال بنت الذوات فهي التي تدفع تكاليف العلاج والعملية الجراحية وتتصالح مع البطلة. الكل، إذن يتكاتف والتضحيات تنهال من الجميع، لذا فإن شخصية الشرير كما نجدها في الميلودراما تكاد تختفي في «أياما الحلوة». وهو ما ينقل حجر

الزاوية في الميلودراما من الطرح الأخلاقي (صراع الخير والشر) إلى الطرح الشعوري (الانسحاق أمام المرض) و ما يتراءى وراءه من بعد اجتماعي.

يبدو أن الشرير في الفيلم هو المرض. والمرض هو الحالة الميلودرامية الثانية للبطلة، ومرض السل على وجه الخصوص علامة من علامات النوع يتأكد على إيقاع السعال الذي يتردد صداه في تاريخ السينما منذ «غادة الكاميليا» وحتى «أيامنا الحلوة» مرورا بأوبرا «لابوهيم»، التي يرى البعض أنها أحد روافد قصة فيلم «أيامنا الحلوة». لكن المرض هنا يتخذ بعدا مجازيا حيث إن اصابة «هدى» بالسل تحيلنا إلى أفق اجتماعي ينقل الأزمة الميلودرامية إلى مستوى مغاير للشكل القدري الذي تتخذه في «أنا بنت ناس».

نعرف في الفيلم أن أم البطلة أيضا قد أصيبت بالسل وماتت به. عندما تتقاطع هذه المعرفة مع تأكيد الفيلم على ثنائية الفقر/ الثراء يصبح السل مرضا وراثيا مرتبطا بالفقراء. هذا البعد تتراءى خلفه من بعيد دلالات اجتماعية تحيلنا دون شك إلى زمن إنتاج الفيلم بعد ثورة يوليو ومزاج إدانة الظلم الاجتماعي (مشهد العمال في المصنع - صورة المستشفى بأطبائها المتأنقين وتكاليف العلاج الباهظة - الحديث عن طابور الانتظار في العلاج المجاني الذي يموت به المريض قبل أن يصل إلى دوره..) يتأكد هذا البعد الاجتماعي من خلال ملامح شخصية «هدى» فهي إلى جانب خصائصها الميلودرامية التقليدية (اليتيمة البريئة الضحية) تظهر بها سمات أكثر عصرية حيث تمثل شخصية نسائية مستقلة تتميز برغبتها في تحقيق ذاتها والعمل وتدور أحلامها حول الاجتهاد والتأسيس لزواج يجمعها بحبيبها بالكد المشترك. وهي صفة تنتفي عند «نعمة» في «أنا بنت ناس» التي لجأت للعمل فقط للتغلب على مشكلة خروجها من طبقتها، فارتبطت صورة عمل الفتاة في الفيلم بالمهانة.

تغلف البعد الاجتماعى مسحة مأساوية تزداد قتامة كلما اقتربنا من نهاية الفيلم، مما يتجاوز الأنماط السردية المتعارف عليها بالميلودراما، لكن قبل الحديث عن نهاية الفيلم، سنتوقف قليلا عند سمتين جماليتين: الأولى بصرية والثانية سمعية. هاتان السمتان تهيآن لأجواء المأساة منذ بداية الفيلم. أما السمة البصرية فتولدها الإضاءة، حيث تقاطع مساحات الظلال والنور في خطوط متوازية وأشكال متكررة بالعديد من المشاهد مما يحيط الشخصيات بأجواء كئيبة تتجاوز أحيانا إدراكها وآنية صراعاتها. هذه السمة الجمالية تحيلنا إلى أسلوبية «الفيلم نوار» الذي تقص فيه الإضاءة التعبيرية قصة مغايرة للحدث وتولد مشاعر انقباض يتوارى معها أحيانا صخب الحدوتة.

أما السمة الثانية فترتبط بالموسيقى، والموسيقى عنصر أصيل في الميلودراما تمتد جذوره كما رأينا إلى أصول النوع، ودورها التعبير عن المشاعر بشكل يقوي من خطاب الشخصيات. يقول جان جاك روسو: إن الموسيقى في الميلودراما تظهر في مواقف ذات شحنات عاطفية عالية، فتتوقف الشخصيات عن الكلام حين تصبح اللغة عاجزة على التعبير عن شدة الانفعالات[١٥]، فتصدح الموسيقى تحمل الألم النفسى وتعكس شقاء الشخصية وبؤسها. في «أيامنا الحلوة» تأتي الموسيقى من مصدرين: الأول هو أغاني عبد الحليم حافظ والثاني هو الموسيقى التصويرية لـ آرام خاتشادوريان. تجنح بنا أغاني عبد الحليم حافظ إلى نوع الفيلم الغنائي لذا لن أتوقف كثيرا عندها لا سيما أن الأغانى في الفيلم لا تعبر عن مشاعر ذاتية بقدر ما تصاحب مواقف جماعية وخير دليل على ذلك هو أغنية «ليه تشغل بالك» وهي أغنية ذات طابع مرح شدا بها عبد الحليم حافظ في الفيلم في موقف درامي يتسم بالحزن والتوجس عند بداية اكتشاف المرض، و ذلك في محاولة منه للتسرية عن البطلة.



أما بالنسبة للموسيقى التصويرية فهي للمؤلف السوفييتي الأرميني الأصل Aram Khatchatourian وكثيرا ما استخدمت موسيقاه في السينما العالمية، بالإضافة لما كتبه من موسيقى خصيصا للأفلام. يسيطر كونشرتو الكمان الشهير (١٩٤٠) على العديد من المواقف الانفعالية في الفيلم حيث تتميز موسيقى الكونشرتو بالشاعرية والغنائية الموجعة وخاصة الحركة الثانية البطيئة في سلم رى صغير مع استخدام الألحان الشرقية المستمدة من الفولكلور الأرميني والتي تداعب آذان المشاهد المصري بشجنها. يصب هذا الاختيار اللحني فيصالح قالب الميلودراما بسبب قدرته على التعبير عن المواقف الانفعالية ذات الكثافة العالية، لكن تلك الفقرات الموسيقية أحيانا ما يكون حزن ألحانها أعلى من درامية الموقف، مما يجعل الموسيقى تتنبأ بالألم القادم في الفيلم ويمهد بالتالي للمأساة النهائية.

نهاية فيلم «أيامنا الحلوة» تعد من أشهر النهايات الحزينة في تاريخ السينما المصرية. صدمت هذه النهاية المشاهد مرتين: الأولى؛ لأن بطلته المحبوبة قد ماتت دون أن تقترف أى ذنب والثانية؛ لأن الميلودراما تحولت إلى مأساة. فبعد الحوار الذي دار بين البطلة المريضة وطبيبها، والذي يكشف لها فيه عن عجزها على أن تعيش حياة طبيعية، تسأله سؤال استنكاري خافت: «يعني لا هقدر اشتغل ولا هقدر أتجوز .. طب أنا هعيش ليه؟» يؤكد لها طبيبها أن أية حركة تمثل خطرا على حياتها. عندئذ تقرر النهوض من الفراش في مشهد ذي حشد عاطفي عنيف. تتحرك باتجاه النافذة تنظر إلى حبيبها من بعيد ثم تسقط وهي متعلقة بالستار في اللقطة الشهيرة. لا يبدو هذا السقوط موتا بقدر ما هو انتحار أو قرار بتعجيل النهاية المحتومة. وسواء فسرنا ذلك على أنه تضحية بالنفس من أجل من تحب أو أنها ترفض الموت البطيء الذي فرضه المرض عليها فما من شك أننا أمام شخصية تتخذ قرار الحركة وتتحمل تداعياته مما يخرجها من الصورة النمطية للشخصية النسائية السلبية المستسلمة إلى صورة شخصية تأخذ زمام موتها بيديها فتقرر اللحظة التي تنتهي فيها حياتها. يتأكد ذلك المعنى جماليا باستخدام اللقطة من الخلف التي تضع الشخصية في مقدمة الكادر بينما خطوط النافذة في الخلفية بخلاف ما هو مألوف في هذه اللقطات حيث نرى عادة وجه الشخصية من الأمام خلف خطوط النافذة كي يكرس معنى عجزها.



بالإضافة لتلك التحولات: نظام الإضاءة الذي يضفي غموضا على الحدث، نمط الشخصية الفاعلة، النهاية الحزينة، التساؤلات المفتوحة عن شبهة الانتحار، نجد أيضا تعدد الدلالات على أكثر

من مستوى. فـ «هدى» التي عرفت حقيقة مرضها وأنها ستقضي سنوات طويلة من حياتها في حالة نقاهة عاجزة عن العمل، ولن تستطيع الزواج بمن تحب، تحتفظ بهذه الحقيقة لنفسها. بينما «أحمد» وأصدقاؤه يعتقدون أنها في سبيلها للشفاء فيذهبون لتجهيز اجراءات عقد القران بالمستشفى. هذا الازدواج الدلالي يعيد استخدام ثنائية الجهل/ المعرفة التي صاحبت الشخصية منذ بداية الفيلم، وإذا كان هذا الازدواج يتم حله على مدار الفيلم بإظهار الحقيقة تباعا في المواقف المختلفة، فإن النهاية تترك المشاهد- الذي يعرف ما لا تعرفه الشخصيات - في لحظة معلقة، وهو ما يشكل خرقا لتقاليد النوع الذي لا يقبل سوى النهايات الواضحة الصريحة حتى لو كانت حزينة. هذه الازدواجية المعرفية والتي تتبدى في المسافة الفاصلة بين ما يعرفه المشاهد وما تعرفه الشخصيات تترجم بصريا في اللقطة الأخيرة. ينتهي الفيلم بلقطة نافذة تنظر البطلة من خلالها على الطريق وهى لقطة تشكل كليشه بصري دارج في أفلام الميلودراما. فإننا نجد استخداما مختلفا ومركبا في الفيلم لهذه اللقطة التي تشكل كادرا داخل الكادر: الأول يحتوى البطلة من الخلف في لقطة قريبة وهى تنظر عبر النافذة باتجاه الطريق ثم تسقط ومعها الستار الذي تتعلق به والثاني يرسمه إطار النافذة نرى منها الأصدقاء الثلاثة من الخلف يتقدمون إلى الأمام في طريق مشمس يحدوهم الأمل باتجاه عمق الكادر في لقطة عامة. ما بين الموت المأساوى في مقدمة الكادر والحياة والأمل في عمقه تضعنا هذه الثنائية مرة أخرى في خانة اللامألوف بنهايات الميلودراما.

## خلاصة

سنوات قليلة تلك التي تفصل ١٩٥١ عن ١٩٥٥ مر الفيلم الميلودرامي المصري فيها بمرحلة تحول داخل النوع. هذا التطور يؤكد أننا بإزاء نوع يتميز بالثراء والديناميكية العالية. توقفنا في هذه الدراسة عند نموذجين من أفلام الميلودراما المصرية: الأول يندرج في الميلودراما الاجتماعية والثاني ينتمي للميلودراما العاطفية. الأول يمثل السمات الكلاسيكية للنوع ويمتثل لأنماطه وقوالبه، الثاني يتجاوز بعض تلك السمات ويحطم بعض تلك الأنماط والقوالب، ومن ثم فإنه جاء بوصفه تطويرا للشكل الأول.

وقد أردنا من هذه الدراسة لفت النظر أولا إلى أننا بإزاء نوع سينمائي تمتد أصوله خارجه وتعود بالأساس إلى الأدب. ثانيا، أننا باستخدام مناهج تحليل الخطاب التي تبلورت في حقل النقد الأدبي نستطيع اكتشاف بنية هذا النوع السينمائي وجمالياته الخاصة. صحيح أننا لم نتوقف عند القيم الثقافية والدلالات الأيديولوجية المرتبطة به -على أهمية هذا الموضوع والذي يحتاج لدراسة مستقلة- فإننا سعينا لاستخراج السمات السردية للميلودراما والمعتمدة بالأساس على الثنائيات الضدية. وهذه المرحلة في تحليل النص الفيلمي مرحلة أساسية وهي التي تبنى عليها القراءات السياقية.

كما رأينا، ليست الميلودراما حكرا على السينما المصرية؛ إنما هي نوع غربي بالأساس اجتاح التراث الثقافي العالمي وأُعد مكونا من مكوناته فيما يتعدى مفهوم النوع الفني. وقد شكل فيما يخص موضوعنا خطوط تاريخ السينما في العديد من مراكز صناعتها في العالم، في فرنسا وإيطاليا وأمريكا ومصر والهند وغيرها ..ومن ثم جاءت تلك الدراسة بوصفها محاولة لتغيير النظرة الدونية التي تجعل الميلودراما غير جديرة باهتمام الباحثين فمادام الدارسون يأنفون من تناولها سيظل قسما كبيرا من تراثنا السينمائي واقعا في طي التجهيل.

إن إعادة اكتشاف النوع وتحولاته وأشكاله وما يميزه من صبغة محلية مصرية على مستوى

طرائق السرد والقيم الثقافية التي يعبر عنها تجعل من محاولة فهمه واجبا يحتمه تغلغله في ميراث المشاهدة وقدرته على تجديد ذاته في تجارب لا تزال تأتي بالمختلف.

---

## الهوامش

١- ميشيل سيرسو: الميلودراما في السينما المصرية والسينما الغربية وأنواع أخرى، ترجمة: هناء سيف النصر، لدراسة قدمت بالفرنسية في حلقة بحثية عن النوع في السينما وذلك في إطار فاعليات مهرجان القاهرة السينمائى ٢٠١٤، بالتعاون مع الجامعة الأميركية بالقاهرة.

2 - «Au plus loin du paradis ? Des rapports entre mélodrame et cinéma», http://acpaquitaine.com/0809/wp-content/uploads/2009/01/conferencemelodrame.pdf.

3 - Florence Fix,Le Melodrame: La Tentation des larmes, Paris,Klincksieck, 2011.

4 - Emilie Pezard, « Lire le mélodrame », Fabula.org, http://www.fabula.org/revue/document8177.php.

٥ - المرجع السابق.

٦- انظر: الهامش رقم ١، ميشيل سيرسو، ٢٠١٣.

٧- المرجع السابق.

8 - Peter Brooks, The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama & the Mode of Excess, Yale University Press, 1996.

٩- انظر: الهامش رقم 3، Emilie Pezard

10 - Walid El Khachab, « Les adaptation d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle », Littératures et cinémas arabes, Chihab Editions, Alger, 2016, p. 52.

١١ - انظر: الهامش رقم١، ميشيل سيرسو، ٢٠١٣.

١٢ - فيولا شفيق: الأقليات والصراع الطبقي والمرأة في سينما الثلاثينيات، السينما المصرية النشأة والتكوين، إشراف: هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨.

١٣ - محسن ويفى: السرد في السينما المصرية ١٩٥٣- ١٩٧٠، الثورة والقطاع العام، إشراف: هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨، ص ٢٥٩.

14 - Dominique Nasta (Editor), Muriel Andrin (Editor), Anne Gailly (Editor), P.I.E.-Peter Lang S.A 2014.

15 - انظر: الهامش رقم 3، Florence Fix

# لويجي بيرانديللو وإسهاماته في المسرح الحديث

دينا نبيل*

## توطئة

"أنا ابن الفوضى!"، تلك الجملة الشهيرة للكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو( ١٨٦٧- ١٩٣٦)، لم تكن محض صدفة أو ادعاء. وقد كان من الغريب أنه وُلد في Kaos "كيوس"، بصقلية، والتي تعني بالإيطالية "caos" أي "الفوضى"، حتى صار ذلك طابعا خاصًّا على أعماله كافة. وللويجي بيرانديللو إسهامات كثيرة في مختلف الأجناس الأدبية؛ فهو روائي وكاتب قصة قصيرة وشاعر. ولكنه شهد في المرحلة الأخيرة من حياته الأدبية تحوّلًا نحو المسرح، فكتب ما يقرب من أربع وأربعين مسرحية. وتُعتبرالأكثر شهرة منها: Sei personaggi in cerca d'autore، "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" عام ١٩٢١، Enrico IV "هنري الرابع" في ١٩٢٢، و Ciascuno a Suo Modo "كل بطريقته الخاصة" في ١٩٢٥. وقد أسهمت تلك المسرحيات وغيرها ليس فقط في خلخلة القواعد المستقرة والمعايير الراسخة حول النظرة الوجودية نحو الإنسان، وإنما أسهمت أيضًا في محو الفجوة الفاصلة بين الثنائيات الضدية وتشويش أساسات قد أرسيت فيما مضى عن كينونة "الحقيقة" وماهيّة الحياة.

وكما يتبدّى، فإنه مع قرب انصرام القرن التاسع عشر وبدء القرن العشرين، أخذت بعض الاتجاهات الأدبية في البزوغ وصارت ثيمة رئيسة تتكرر في معظم الأعمال الفنية للكتاب المحدثين، ألا وهو مبدأ لاحتمية الحقيقة. ففي الرواية الكافكاوية للكاتب التشيكي فرانز كافكا "القلعة" تبدو كل مصادر الحقائق والتوثيقات هلامية، والأمر ذاته في A La Recherche du Temps Perdu "البحث عن الزمن المفقود" للروائي الفرنسي مارسيل بروست، ومهمة البحث بلا هوادة عن هويته بغية الوصول إلى الحقيقة حول وجوده. وعلى الرغم من سيطرة الرواية كجنس أدبي على المشهد الأدبي منذ القرن التاسع عشر، كونها الجنس الرئيس المهيمن، فإنها كانت تأخذ منحىَ تقليديًّا في طرحها للموضوعات وتكشُّف الأحداث بأسلوب متوقع. ومع ذلك، فقد قام بيرانديللو من خلال مسرحه بقلقلة ذلك الثبات النسبي في الطرح وقدم وجهة نظر أصلية لمرحلة حديثة أسهمت في رسم ملامح المسرح الحديث من خلال نظرياته وتقنياته الفريدة من نوعها، الأمر الذي أهّله إلى نيل جائزة نوبل في عام ١٩٣٤، قبل عامين من وفاته.

* باحثة مصرية.

## بيرانديللو وتأثيره في معاصريه

كان للويجي بيرانديللو تأثير كبير على الاتجاهات الحديثة الكبرى خلال القرن العشرين ليس فقط في مجال المسرح، وإنما على كبار الكتاب والفلاسفة. فيؤكد الناقد المسرحي الأمريكي بروفيسور روبرت بروستين، أنّ "تأثير بيرانديللو على المسرح الحديث في القرن العشرين لا يمكن أن يقاس بمقدار، ففي نظرته التشاؤمية حول طبيعة الوجود، كان يتنبأ بسارتر وكامو؛ وفي اكتشافاته حول تفكك النفسية الإنسانية وعزلة الإنسان، كان يستشرف صموئيل بيكيت، وفي حربه على جمود اللغة والنظريات، والمفاهيم الثابتة، والعقل الجمعي، كان يتوقع يوجين يونيسكو. وفي مقاربته للصراع بين الحقيقة والوهم، تشوّف إلى يوجين أونيل، ثمّ هارولد بنتر و إدوارد ألبي، في مرحلة لاحقة" (Brustein 17). وعلاوة على ذلك، فلقد مهد الطريق للمسرح التجريبي في رد فعله ضد القيود الواقعية التي تجسدت في مسرح هنريك إبسن، وأوجست ستريندبرغ وجورج برنارد شو. فلقد قرر المسرحيون الثلاثة الكبار الابتعاد عن الأشكال الميلودرامية الأخلاقية والحسية، والتحول إلى تحفيز عقل الجمهور من خلال طرح مسرحيات قابلة للمناقشة نظرًا لانفتاحها وقبولها للتأويلات. و"في حين كان إبسن وشو والمسرحيين الفلاسفة الآخرين معنيين بالمشاكل السلوكية التي تواجه الفرد في تواصله مع المجتمع، فإنّ بيرانديللو كان معنيًا بمشكلة يعتقد أنها أكثر عمقًا وإثارة للحيرة، ألا وهي: ما الفرد؟"(Watson 248). وما المغزى من الوجود الإنساني في ظل عالم فوضوي منهار؟

## أزمة الهوية

كتب بيرانديللو معظم مسرحياته بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، والتي كانت تأخذ في عين الاعتبار الحالة النفسية السائدة جراء الحرب. فتناولت بعض الموضوعات مثل إفلاس الأعراف الاجتماعية، والفراغ الروحي والقلق النفسي، وميوعة المعتقدات في مواجهة الواقع المخيّب للآمال. فلقد ألقت الحضارة الإنسانية بعد الحرب العالمية الأولى بخيبة أمل، بعد أن تحطمت على أعتابها البنية الاجتماعية، وأدى الدمار الاقتصادي إلى اضطرابات هائلة وإحساس بالغدر تجاه جميع الأنظمة. فعصفت أزمة الهوية بالقرن العشرين طارحةً بعض الأسئلة الوجودية: "من أنا؟ ماذا أريد؟ ما الحقيقي وما الوهمي؟". وتتمظهر هذه الاستفسارات في ماهية تصوير الشخصيات في مسرحيته "ست شخصيات تبحث عن مؤلف". فتنطلق ست شخصيات "الأب"، و"الأم"، و"ابنة الزوجة"، و"الابن"، و"الولد" و"طفلة" باحثة عن مؤلف في إحدى الفرق التمثيلية بدلا من المؤلف الذي اخترعهم ثم تركهم ورحل، مما أدى بشعورهم باللانتماء والتشرد؛ لعدم وجود نص ينتمون إليه. الأمر الذي أدى بفرقة التمثيل أن تقع في حيرة من أمرها حول غرابة الموقف فقوبلوا بالصد في بادئ الأمر. ويلاحظ أنّ الشخصيات الست ليس لها أسماء أعلام؛ بل يتم التعرف إليها عبر أدوارها الوظيفية. وكذلك الأمر ذاته للشخصيات الثانوية "المخرج" و"المنتج" وغيرهما من الذين يحملون ألقابًا وظيفية.

ولعل القارئ يتساءل في تلك الحالة عن المغزى وراء غياب أسماء الأعلام. فالأسماء قد تكون وهمية وأحيانا مخادعة أو متكررة جوفاء لا تدل على حقيقة الشخصية الحاملة لها. ومن ثمّ، تكون ألقاب الأدوار بمثابة السبيل إلى تحديد هوية كل واحد من الشخصيات. وفي هذا الصدد، يكون لكل شخصية الدور الذي تلعبه ولا تستطيع ممارسة غيره إطلاقًا. فـ"الأب" يتصرف كأي أب، ولا يصلح أن يكون أي شخص آخر. يقول "الأبّ" عند تقديمه "الأم" للفرقة: "إنها ليست امرأة، وإنما هي أم!". وعليه تبدو الشخصيات الدرامية أكثر صدقًا من البشر العاديين الذين يتغيرون جراء عوامل

الزمان والمكان. بل إنّ "الأب" يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول محاولاً إقناع المخرج بهويتهم ، بأن "الشخصية الدرامية، يا سيدي، قد تسأل الفرد دائما من هو؟، لأن الشخصية الدرامية لديها حقا حياة من تلقاء نفسها، ذات صفات خاصة بها؛ ولهذا السبب فهي [الشخصية] دائما "شخص ما". ولكن الفرد - وأنا لا أقصدك أنت الآن - قد يكون حقا، "لا أحد". فالممثل المهني باعتباره فردًا إنسانيًا هو ببساطة "لا أحد"، وذلك لأنه إنسان ذو هوية شديد التغيير والميوعة.

تأخذ أزمة الهوية كذلك صورة أكثر وضوحا في شخصية "هنري" في مسرحية "هنري الرابع". فتعقيد المسرحية يضيف إلى حيرة الجمهور حول ما يجري من أحداث. تدور المسرحية حول ممثل غير معروف الاسم يقوم بتمثيل دور الإمبراطور الألماني هنري الرابع في القرن الحادي عشر، ولكنه يتعرض لحادث تآمر فيسقط من فوق حصانه مما تسبب له تلف في الدماغ، الأمر الذي دفعه للجنون واعتقاده البحت أنه الإمبراطور هنري الرابع الحقيقي. تنقسم الشخصيات إلى نوعين: أسرة هنري ومستشاريه، من جهة، وهنري نفسه، من ناحية أخرى. فتسعى كل الشخصيات إلى الاستمرار في تلك المسرحية - "هنري الرابع" - اعتقادًا بأن ذلك يفيد "هنري" طبيًّا. ومن ثمّ فكل الشخصيات لديها هوية مزدوجة، وفي النهاية اسمان مختلفان، فـ"فرانك" يصبح "هارولد"، و"فينو" يصبح "بيرتولد" و"لولو" يصبح "لاندولف" وهكذا. وعلى العكس من ذلك، فإن "هنري الرابع" هو الوحيد الذي لديه اسم الشخصية الدرامية، لأن اسمه الحقيقي لم يُذكَر أبدًا. وعلى الرغم من تحوّل هنري إلى شخص مجنون، فإنه الشخص الوحيد الذي لديه هوية ثابتة لا تتغير. وتتبدّى المفارقة الكبيرة حيث إنَّ تلك الشخصية الدرامية هي المُعلل الوحيد الذي ضمن لـ"هنري" عدم التأرجح بين الهويات المزدوجة. ولكنه في النهاية يظل مترنحًا بين التعقل والجنون. وهكذا ومن خلال شخصية هنري، يتمكن بيرانديللومن إثبات وجهة نظره بشأن تفكيك الثنائيات الضدية الجامدة: الواقع والوهم، التعقل والجنون مشوشًا الخط الفاصل بينهما. فسواء كان "هنري"، في الحالة الراهنة له في المسرحية، التي تنظر إليه كونه شخصية حقيقية أو شخصية وهمية، فإن تلك الشخصية الوهمية "هنري الرابع"، هي الحل الوحيد لهويته المفقودة. وهنا يقف الجمهور متحيّرًا، ما التعقل وما الجنون؟ كيف يمكن أن يكون الجنون ملجأ للإنسان حتى يسعى نحو هوية ثابتة؟.

## موت المؤلف

لعل ما يتوارد إلى ذهن القارئ أو الجمهور عند مشاهدة مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" نظرية الناقد الفرنسي رولان بارت المعروفة بـ "موت المؤلف". وعلى الرغم من أن تلك النظرية قد طرحت في ستينيات القرن العشرين أي بعد وفاة بيرانديللو بثلاثين عام، فإن تلك النظرية تنسجم تماما مع المسرحية. ولعل النظرية ليست بالجديدة في ذاتها؛ إذ إنها مستقاة من نظرية الفيلسوف الألماني "نيتشه" حول "موت الإله" للتحرر من أية سلطة أو قيود قد تفرضها أية مؤسسة على العقل البشري. وتأتي هنا نظرية بارت معضدة الجوهر الأصلي لنظرية نيتشه، حول التحرر من المصدر الذي أدّى إلى خروج النص في النهاية وهو المؤلف. وإن كان بارت يقصد بالتحرر أو الانفصال بين المؤلف ونصه انفصالا لا فيزيقيا، بحيث إنّ اللحظة التي يضع فيها المؤلف قلمه، يصبح النص مستقلا بذاته. فإنَّ مسرحية بيرانديللو تقدم نموذجًا فريدًا لهذا الانفصال، لأنه انفصال حقيقي ناجم عن ترك المؤلف للشخصيات التي قام بتخليقها ورحل. وربما يتساءل القارئ عن سبب رحيل المؤلف الحسي عن نصه قبل

إكماله، فلربما كان السبب أن المؤلف قد وجد أن الشخصيات صارت مستقلة عنه، بمعنى أنها قد تتطور وتتفاعل بطريقتها الخاصة بعيدًا عنه، دون حاجة إلى تدخله. قد تبدو الفكرة سيريالية، ولكن أراد بيرانديللو إظهار تلك الإشكالية بطريقة أكثر حسية وواقعية. فالشخصيات الورقية صار لها جسد يتحرك ليدل على هويتها المستقلة وشخصيتها المتفردة بعيدًا عن مؤلفها الذي انتهى دوره لحظة انتهائه من خلقها.

وليست تلك الفكرة ببعيدة أيضا عن "هنري الرابع"، فعلى الرغم من عدم وضوح الفكرة مثل "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، فإنّ فكرة غياب المؤلف تتبدى في شخصية هنري المستعارة. فيغيب النص تماما لحظة دخول هنرى في طور الجنون، ويصير كل ما يقوله وما يفعله ارتجاليا، ولكنه كممثل، يدفع بالشخصيات حوله ويحركها كالدمى المتحركة التي يمسك بجميع خيوطها ويدفعها نحو مواقف من اختراعه هو وينتظر ردة فعلهم. المفارقة في تلك المسرحية أنّ هنري يلعب أدوارًا عدة: المؤلف، الممثل، المنتج، والمخرج. ليس ذلك فحسب، وإنما يبدو أن المؤلف مجنون فاقد لعقله، يدفع بأشخاص حقيقيين ليعيشوا طيلة عشرين عاما من حياتهم في مسرحية لا تنتهي أبدا، إلا بشفائه من جنونه أو بموته. فالمسرحية من ثمّ تلقي الضوء على نوع مغاير من "المؤلف" الذي يرفض تقطيع الخيوط بينه وبين شخصياته فيصبح تجسيدا سلطويا شديد التحكم في مصائرهم. وتتبدى الإشكالية إذن عندما يُشفى "هنري" من جنونه ويدرك أن الجنون كان وسيلته الوحيدة في السيطرة على من حوله، فإنه يظل يتأرجح ذهابا وإيابا بين التعقل والجنون حسب رغبته. الأمر الذي يجعل موته هو الحل الوحد للتخلص من شخصيته السلطوية.

وتكملة لنظرية بارت فإنه كما صرّح أن (ميلاد القارئ) يجب أن يكون على حساب (موت المؤلف)، فهكذا تتبدى سمات أخرى في المسرح لدى بيرانديللو. فبما أنّ المؤلف قد انفصل عن عمله، فيقع العمل الرئيس على كاهل القارئ ومدى تفاعله مع النص. فالنص مفتوح الدلالات كما أنه مفتوح لتخيل القارئ ليبني هو بنفسه تكملة خاصة به ونصًا موازيا للمكتوب مسبقا. ففي "ست شخصات تبحث عن مؤلف" على الرغم من انتهائها بغرق "الطفلة" وانتحار "الولد" وهروب "ابنة الزوجة"، فإنّ القارئ له الحرية في تخيل ما سيحدث بعد ذلك. فتلك الشخصيات خالدة لا تموت، فهل من الممكن أن تعود لها الحياة وتخرج مرة أخرى باحثة عن مؤلف آخر في فرقة تمثيلية أخرى؟. والأمر ذاته في "هنري الرابع"، فبعد انتقام هنري من البارون تيتو بلكريدي وقتله، فمن الممكن أن يتخيل القارئ نصا مكمّلا للمسرحية كأن يعود هنري أدراجه إلى الجنون وتضطر أسرته حينها إلى إحضار بلكريدي آخر ليقوم بالدور ذاته لتستمر تلك المسرحية إلى الأبد في حلقة مفرغة.

## الملهاة المرتجلة

تنجم تساؤلات عن فروع الأسلوبية المتجسدة في استخدام بيرانديللو ما يعرف بـ commedia dell'arte "الملهاة المرتجلة" أو الكوميديا المرتجلة. وينتمي هذا النوع من الكوميديا إلى المسرح التقليدي الفلكلوري الإيطالي الذي ازدهر في الفترة ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. وهو ليس مسرحًا أدبيًا، وإنما يركز على مهارات الارتجال "Impromptu" لدى الممثل، والذي في الغالب يكون مرتديا الـ"قناع". ينظر بيرانديللو إلى هذه الكوميديا على كونها ميراثًا من الكوميديا الرومانية، لأنها "كانت الشكل المسرحي الأقرب إلى الحياة وكان في هذا المعنى أنقى المسرح". ومع ذلك، فهو ينظر إليها أقل ما في الأمر "كأول مسرح

متخصص في أوروبا يتسم بأنه " نقي" و"أصيل"، فهو شكل من أشكال الفن الفلكلوري المحلي: فهو " نقي" إذن لأن الارتجال يعني أنه لا يوجد نص مكتوب، ويعد فنا فلكلوريا بسبب الشخصيات المقنعة واستخدام اللهجة المحلية" (Lorch 8). وعند تطبيق تقنيات الكوميديا المرتجلة على "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، فإن الشكل التقليدي للمسرحية المعروف بأنّ السيناريو يجب أن يسبق الأداء المسرحي ، قد قُلب رأسا على عقب. ففي مسرحية بيرانديللو، يسبق الأداء المسرحي المُرتجل الكتابةَ النصيةَ للمسرحية "script". فبينما تأخذ الشخصيات الست في الارتجال ، يجلس المنتج بالقرب منهم لتدوين النص المسرحي كما يمثلونه في لحظتها.

## الكرنفالية والأقنعة

وتتبّدى سمة أخرى من سمات الكوميديا الارتجالية في استخدام الأقنعة في الأداء المسرحي. وتقنية الأقنعة ليست بدعًا من بيرانديللو وإنما تضرب بجذورها في تاريخ المسرح منذ المسرح الإغريقي، الذي استخدم الأقنعة في الأداء المسرحي لتحديد الأدوار ولاستخدامات تقنية أخرى. أما استخدام القناع في مسرحيات بيرانديللو وعلاقته بالكوميديا الارتجالية، فإنه يطرح فكرة الكرنفال والحفلة التنكرية masquerade حيث يشيع جو من السخرية وسط التجرد من الهوية الحقيقية للإنسان. ولعل تلك الفكرة تُذكرنا بنظرية الناقد الروسي ميخائيل باختين عند طرحه مفهوم carnivalesque "الكرنفالية". فيرى باختين أن الكرنفالية في الكتابة النصية هي نمط يؤول إلى كسر القيود عن النمط السائد المسيطر على النص؛ فيتيح الفرصة لأصوات عدة بالتدخل وورواية الأحداث من وجهة نظرها دون قيود. فثلاثة من شخصيات هذه المسرحية يحكون قصتهم من وجهة نظرهم وكل منهم يريد إثارة استعطاف فرقة التمثيل والجمهور أيضا بأنه كان الضحية وأنه على صواب. فينتهي الأمر بوجود ثلاث روايات مختلفة بسبب تعدد الأصوات، وهو ما عرّفه باختين أيضا بالبوليفونية، فيتحيّر عندها الجمهور أية قصة هي الصحيحة وأيهما يجب تصديقه؟ وتكمن الكرنفالية في هذه المسرحية في كون تلك الشخصيات شخصيات درامية أي أن أي خطأ أو سوء تصرف لا يمكن المعاقبة عليه، فالأب يصعب معاقبته على تفريطه في عائلته، وكذلك الابن الذي انتحر لا يمكن أخذ مقتله على محمل الجدية. وهكذا تتبّدى الإشكالية، هل هذه الشخصيات حقيقية أم وهمية؟ وإن كانت وهمية فكيف يتم محاكمتها على الرغم من وجودها في أجساد حسية منفصلة عن بعضها بعضا؟

وعلى الرغم من أن الشخصيات في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لا يرتدون قناعًا حقيقيا يخفي هويتهم الحقيقية كما هو المعهود في الشكل التقليدي للكوميديا الارتجالية، فإن تلك الشخصيات تتجرّد تماما من أي دور آخر عدا الدور الوظيفي الذي يحدده لها اسمها، فالقناع هنا هو قناع مجازي ينحصر في استخدام الأسماء ذات الدلالات الوظيفية فقط. ووفقا للكوميديا الارتجالية، فإن للقناع الحسي دوره في إثارة الانطباع لدى الجمهور، كما أن للشخصيات عواطفَ أبديةَ التحديد. فترتبط من ثم كل شخصية بنوع من المشاعر الملازم لها؛ مثل "الندم لدى الأب"، "الثأر لابنة الزوجة"، "السخرية لدى الابن"، "الحزن لدى الأم". لذلك، تصنف تلك المسرحية ضمن ما يعرف لدى أعمال بيرانديللو بـ Maschere Nude أو "الأقنعة العارية": بمعنى أنّ الجمهور يجب أن يدرك أن الفرد يجب أن يبقى لغزًا إلى الأبد حول ماهية هويته.

وليست سمة الكرنفالية ببعيدة عن مسرحية "هنري الرابع"، فتورط الشخصيات حول هنري من أجل تمثيل مسرحية مكررة يوميًّا، يُعدّ شيئا

يدعو إلى السخرية. فيجب يوميا على أسرة هنري ومن يساعدونهم في تمثيل تلك المسرحية مراجعة المراجع الخاصة بتاريخ هنري إمبراطور ألمانيا، الأمر الذي يبدو عبثيًّا عندما يخطئ أحدهم ويذاكر تاريخ هنري ملك فرنسا في عصر آخر. وإن كانت جميع الشخصيات تشعر بالتقييد الشديد بسبب تمثيل أدوار ليست لهم، فإن هنري هو الوحيد الذي يمثل مركزًا لتلك الكرنفالية، فبسبب جنونه تُقبل منه جميع أفعاله بما فيها قتله للبارون بلكريدي. فخروجه عن المألوف لم يعد غريبا. وتتبدى الكرنفالية أيضا في جمع التعدديات حد التناقض في فضاء واحد. فالمسرحية رغم وقوعها في القرن العشرين فإنها تجمع سمات القرن الحادي عشر؛ لذا فالشخصيات تظل تتحرك بين الماضي والحاضر بلا قيود، وعليه فيصل الزمن في المسرحية إلى النقطة الصفرية التي تتساوى عندها جميع الأزمنة وتمثل جزءًا من الحاضر. ويتغير الفضاء المكاني أيضا على الرغم من وقوع الأحداث في إيطاليا الحديثة فإنَّ الديكور الذي تضعه أسرة هنري ينتمي إلى قلاع ألمانيا في العصور الوسطى، وذلك حرصا على عقل هنري من التخبط في الفضاء "الزمكاني". وفي الأخير يحصل الجمهور على صورة عالم مقلوب رأسًا على عقب، عندما يقع في إشكالية وضع الحد الفاصل بين الجنون والتعقل كما أسلفنا بالذكر، وأيهما أصلح للإنسان.

تتمظهر أصداء الكوميديا المرتجلة في استخدام الأقنعة في "هنري الرابع"؛ فعلى العكس من "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، يلعب الـ"قناع" دورا أكثر محورية في "هنري الرابع" من خلال وجوده الحسي. ففي جميع المشاهد يظهر "هنري" مرتديا قناعًا على وجهه. ويكمن الدور الرئيس وراء ارتداء القناع في "هنري الرابع" في وظيفته المزدوجة؛ إذ إنّ القناع يخفي ويكشف في الوقت ذاته. فالقناع يخفي وجه هنري، وخصوصًا عندما يريد أن يهرب من بعض الافتراضات الوجودية غير المرغوب فيها. فإن كان هنري يتصرف كمجنون أو حتى يدّعي الجنون، فقد كان القناع هو الحل الوحيد بغية الحصول على نفس مستعارة من التاريخ تأبى النسيان. فـ"هنري" يسعى إلى الاستقرار النفسي والخلود عبر تقمص شخصية استطاعت الوقوف في وجه الكنيسة الكاثوليكية، بدلاً من الحياة القصيرة للبشر.وعلى الرغم من تجاوز هنري الخمسين فإنه سيتوقف عند السادسة والعشرين من عمره، السنة التي تعرض فيها للحادث. وهذا يعني أنه يحاول أن ينتصر على دورة الزمن. وعلاوة على ذلك، فعبر هذا القناع ستتأتى لهنري السيطرة دائما على كل من حوله وإظهارهم في صورة الحمقى. يكشف الـ"قناع" مرة أخرى أزمة الهوية. فبعد تعافي هنري من جنونه، يدرك أنه لا يمكن التعامل مع العالم الجديد والواقع المغاير حوله ما لم يضع القناع على وجهه. فلقد خسر شبابه وحبيبته "ماتيلدا". وإضافة إلى ذلك، فوجود القناع إلى جانب تظاهره بالجنون يمثّل له الوسيلة الوحيدة للانتقام من البارون تيتو بلكريدي الذي دبّر له تلك المكيدة منذ عشرين عاما، دون أن يتعرض لأية مساءلة قانونية. وهكذا يمثل الوجه التجسيد الجامع لمعاناة الإنسان الداخلية، في حين أن القناع هو ما يتشكل بناءً على رغبة العالم الخارجي والأطر التي وضعها المجتمع للفرد. فيتحول الفرد ليكون مجرد انعكاس للكيفية التي يريده المجتمع أن يبدو عليها.

## تقنية "المرآة"

تُعدّ تقنية استخدام "المرآة" بدلالاتها المجازية في أعمال بيرانديللو مرتكزًا تقنيا مهمًّا، والتي نجمت عن أزمة هوية. يقول بيرانديللو: "عندما يعيش الفرد، فإنه يعيش ولا يرى نفسه جيدًا. ضعْ أمامه مرآة واجعلْه يرى نفسه في ممارسة حياته، تحت سيطرة عواطفه." (Watson 248). فوفقا لبيرانديللو، فالمرآة هي وسيلة مواجهة الذات لنفسها، وتوفر فرصة للإنسان أن يتأمل انعكاس

ذاته أمامه. يستخدم بيرانديللو هذه التقنية في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" من أجل السماح للفرد أن يتأمل صورته في مرآة تلك الشخصيات الدرامية. فبما أنّ هذه المسرحية مبنية على الاشتغال على العناصر الدرامية بوصفها محركًا أساسيًّا للأحداث. فالممثل والشخصية الدرامية يقفان في مواجهة بعضهما ، كما هو الحال في المرآة. وينتج عن تلك المواجهة انبثاق السؤال الجدلي، أيهما الحقيقي وأيهما انعكاس للآخر؟ يقول "الابن": "ألا تعتقد أنه ليس من الممكن أن يعيش الفرد أمام المرآة دون أن يرى فقط صورة مجمّدة له؟ بل إنَّ (الصورة) تعيد إلقاء الشبه علينا مجددا مع تكشيرة رهيبة؟". فالممثل هو التجسيد المادي للشخصية الدرامية، ولكن في الوقت نفسه تُخرج الشخصية الدرامية ما يكمن عميقا داخل الممثل كإنسان. وعليه يطرح بيرانديللو الحياة في مقابلة الفن، ليس طرح العناصر المتنافرة وإنما يؤلف بعضها بعضا عبر "المسرح". ومن هنا كان بيرانديللو قادرًا على هدم الجدار الرابع بين الجمهور والمسرح، حتى أنه فعليًّا خفض خشبة المسرح، وأزال الستائر وسمح للممثلين بالاختلاط بأفراد الجمهور. الأمر الذي أمدّ الجمهور بتجربة رائعة من خلال تمكينهم من تقمص أدوار الممثلين كما لو كانوا على قدم واحدة.

وعلى نحو مماثل، تستخدام المرآة في "هنري الرابع" جنبا إلى جنب مع الخدم والصور ذات الحجم الطبيعي، لتقديم صور مزدوجة عن الشخصيات المسرحية. فهناك لوحات بالحجم الطبيعي لـ"ماتيلدا" و"هنري" في شبابهم، تقف في مواجهة الشخصيات الحقيقية لـ"فريدا"، ابنة ماتيلدا وصورة طبق الأصل لها، و"هنري". فـ "في لوحته، تقف الصورة المجمدة لـ"هنري" في شبابه، إلى الأبد عند عمر السادسة والعشرين. أما صورة المرأة الشابة الجميلة المعروضة في صورة ماتيلدا قد انتقلت من الشكل المجمد إلى صورة الحياة الحية في فريدا" (ترجمتي، Bassanese ٨٥). فتولد حياته من جديد، وعادت إليه نفسه المفقودة. وهي بمثابة المفصل بين الماضي والحاضر، والبحث عن زمان ومكان ليتواجد فيه. فيهرب هنري لا إراديًّا إلى تلك المسرحية التنكرية التي لا تنتهي عبر: قناعه، والقلعة، والأزياء وهويته الجديدة المقترضة.

## الميتادراما

يذهب بيرانديللو أبعد من ذلك في معالجة تقنية "المرآة" عندما يتعلق الأمر بالأسلوب الفعلي للمسرحية، وهو "المسرحية داخل مسرحية". فمثل الصناديق الصينية أو دمى الماتريوشكا الروسية، تدخل كل تركيبة (مسرحية) داخل أخرى أكبر منها. "والمسرحية داخل مسرحية هو شكل شائع من الـmise en abîme في المسرح. فالمسرحية المؤطّرة تأخذ التمثيل المسرحي ثيمة رئيسة لها ... وتستخدم هذه التقنية بشكل عام لتأطير أو طرح نسبية الأداء التمثيلي، كما هو الحال في استخدام الدُّمى في تحريك الأحداث المسرحية وتمثيل العالم على خشبة المسرح"(Pavis 215). وفي هذا الصدد، تعرض كل من الشخصيات الست في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" قصتها في صورة مسرحية كاملة من وجهة نظر صاحبها، لينتهي الأمر بعد ذلك بثلاث مسرحيات - كما أسلفنا بالذكر - في إطار واحد وهو في صورة تدريب على مسرحية "البلبلة"، والتي تعزز مبدأ المفارقة في الخلط والتخبط. فمنذ البداية، يأخذ بيرانديللو الجمهور وراء الكواليس، واضعًا المسرح عملياته وتقنياته تحت التجريب على خشبة المسرح. وعليه تبدو تلك المسرحية انعكاسا رمزيا لفكرة المسرح ذاته. والأمر نفسه يتمظهر في مسرحية "هنري الرابع" التي تتشكل من الأسلوب ذاته الميتا مسرح، فالمسرحية المفترض تمثيلها عن هنري الرابع، الإمبراطور الألماني لم تكن سوى جزء من مسرحية أكبر تشمل

العلاج الطبي للممثل الذي قام ببطولة هنري، وتقوم فيها أسرة هنري ومستشاروه بالتمثيل.

## المسرح المرآوي

تمثل كل من "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" و"هنري الرابع"، بكونها منتمية إلى الميتامسرح، مثالا صريحا لما يعبّر عنه بيرانديللو بـ il teatro dello specchio أو "المسرح المرآوي". وهو المسرح الذي يعكس كالمرآة المسرح على نفسه. وكما تلاحظ الناقدة الإيطالية آن باولوتشي، أن نتيجة مثل هذه المسرحيات ليس فقط الانعكاس وإنما التحطيم؛ فيولد بيرانديللو أعماله من خلال انقسام المشهد الدرامي نفسه. "فالميتا مسرح، هكذا يتم تعريفه، يصبح شكلا من أشكال المسرح المضاد، حيث يتم مسح الخط الفاصل بين المسرح والحياة الحقيقية" (Pavis 210). فلا يمكن تمييز الفن من الحياة والفصل بينهما كوحدتين مختلفتين، ولقد اعتبرت الدراما ممثلة للحياة على خشبة المسرح. وكانت المرآة دعامة مهمة في المسرحية، لغرض تصور العلاقة الوطيدة بين ما هو حقيقي، وما يمكن أن يكون وهميًّا. ومن ثمّ كان لابد أن تكون المسرحية مفتوحة النهاية للتأويلات المختلفة بدون كلمة نهائية تغلق النص. فكما أسلفنا بالذكر، ستظل تلك المسرحيات تتكرر إلى ما لانهاية، وتخلق انعكاسات متعددة تعكس المسرحية على ذاتها.

## خاتمة

وأخيرا وليس آخرًا، نتيجة لإسهامات بيرانديللو الفريدة على نطاق واسع في مجال الأدب عامة والمسرح على الوجه الأخص، فإنه يعد أحد دعائم المسرح الحديث. فقد كان لنظرياته وتقنياته الفريدة تأثير هائل على الاتجاهات المسرحية اللاحقة، وبخاصة مسرح العبث. وقد كان التحامه بثيمة أزمة الهوية هو نقطة الانطلاق نحو أساليب وتقنيات جديدة. فالميتا مسرح، والمسرح المرآوي من إسهاماته الواضحة. وتنبؤه بنظريات بارت وباختين قبل ظهورها يؤكد عبقريته الفلسفية السابقة لعصره. ويمكن القول إنَّ يستحق بيرانديللو أن يُخلّد اسمه إلى الأبد ليس فقط لطرحه الجريء لتقنيات جديدة، وإنما لجرأته في خلخلة عقل الجمهور وصولا إلى التعقل.

المصادر


- Bassense, Fiora. Understanding Luigi Pirandello. University of South Carolina Press. US. 1997
- Brustein, Robert. The Theatre of Revolt, An Approach to Modern Drama. Rowman & Littlefield, Jan 1, 1991
- Lorch, Jenniffer. Susan Bassnett. Luigi Pirandello in the Theatre. Routledge. 1993
- Pavis, Patrice. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press, 1998
- Watson, E. Bradlee. Benfield Pressey. Contemporary Drama, Fifteen Plays. Charles Scribner's Sons. 1959

# قراءة في رواية: الأشجار واغتيال مرزوق

**طلعت رضوان***

وُلد الأديب عبد الرحمن منيف (١٩٣٣- ٢٠٠٤) في عمان بالأردن لأب سعودي من نجد وأم عراقية. وتنقـــل بين بغداد ودمشق والقاهرة وبلجراد وفرنسا، وهاجم الغزو الأمريكي للعراق، رغم أنه كان من معارضي نظام صدام حسين. وفي كل رواياته دفاع (بلغة الفن) عن التحضر ضد التصحر، خاصة في روايته البديعة (مدن الملح) والتصحر لديه شديد التنوع، كما في روايته (الأشجار واغتيال مرزوق) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الخامسة، عام ١٩٨٧م.

المستوى الأول لرمز التصحر هو الاعتداء على الزراعة، وجسّده المُـبدع في مشاهد لعب القمار، إذْ أنّ إلياس (أحد شخصيات الرواية) المُصاب بداء لعب القمار، بعد أنْ نفدتْ نقوده قامر على ما يمتلك من أشجار. ثم يتعمّـق هذا الرمز عندما يتولى الفائز تقطيع الأشجار. وتكون المفاجأة أنّ إلياس الذي فرّط في (أشجاره) يطلب من غريمه استرداد ما تبقى دون تقطيع مع دفع المقابل اللازم، ومع ملاحظة أنّ المُـبدع اختار له اسمًا دالا (إلياس نخلة)، وأنه صرّح في بداية الرواية أنه "يكره العمل بالزراعة"، ولكن بعد علمه بأنّ غريمه يقطع الأشجار قال "إنّ بلدة لا تنبتْ فيها الأشجار لا يمكن أنْ يعيش فيها الإنسان. والطيبة (اسم الوطن) التي كانت يومًا خضراء مثل عود النعناع تحولتْ إلى مقبرة، إلى أرض غبراء. وإنْ كنتم تريدون أنْ تحيوا فإنّ الأشجار طريقكم إلى الحياة. لن أبقى في البلدة حتى أغرس بستاني وينمو مرة أخرى".

يأتي المستوى الثاني ليكون مجدولا بالمستوى الأول: الوطن الذي عبرّ عنه منصور عبد السلام في سخرية ممرورة قائلا "ما الوطن؟ التلال الجرداء؟ العيون القاسية التي ينصهر منها الحقد والرصاص؟ الوطن أنْ يجوع الإنسان؟ يلف الشوارع يبحث عن عمل ووراءه المخبرون؟ ولشدة يأسه من وطنه الأصلي قال: "الوطن هو المكان الذي يعمل فيه الإنسان"، ومع اشتداد حالة إلياس قال: "لماذا تزداد حالة الإنسان بؤسًا يومًا بعد يوم في الأرض التي يُسمونها وطن؟ ابك يا وطني. ليتَ أنّ وباءً يستوطن فيك. ليتَ أنّ طوفانـــًا يُغرقك"، وعندما قرأ خبر اغتيال مرزوق الذي لم يؤذ أحدًا ولم يعمل بالسياسة قال عنه: "مرزوق الأسمر الحصان الضاحك.

* كاتب مصري.

الإنسان الذي زرع أرض الوطن.. لمَ قتلوه؟"، ويترك المُبدع السؤال معلقـًا عن مصير المواطن المُنتج المُفيد لوطنه ويتم اغتياله لأسباب مجهولة. ولذلك فإنّ "مرزوق ليس واحدًا. مرزوق كل الناس مرزوق شجرة. مرزوق هو إلياس نخلة الذي لا يموت"، وهنا أهمية ربط المُبدع بين إلياس الذي فرّط في أشجاره ثمّ نَدَمَ وبين مرزوق الذي (زرع أرض الوطن)، ثمّ يكون السؤال الحاسم "لماذا يجوع الإنسان في وطنه؟ لماذا يجعلونه يكفر بكل شيء؟"، وعلى الرغم من ذلك يعود ليقول في القسم الثاني من الرواية "الإنسان حين يتحدث عن وطنه يتحدث عن الرغبة والحنين".

ولكن لماذا هذا التأرجح بين الحنين للوطن والكفر به؟ منصور مُدرّس تاريخ، فصلته الجامعة، ولما سأل عن السبب قالوا له: "ليس للجامعة علاقة بهذا الأمر. التسريح مِنْ جهات عليا. مِنْ السلطة السياسية"، وحتى وهو في وظيفته -قبل الفصل- كان يقول: "سور الجامعة أصبح أقسى عليّ من سور السجن. وأصبحتْ القاعات الكبيرة الباردة المليئة بالعيون مثل زنزانات لها رائحة المراحيض"، على الرغم من هذا كله فهو لابد أنْ يعمل، فلما حاول مع جامعة أخرى قال له المسئول: "آسف يا أستاذ. يمكن أنْ تطّلع بنفسك على التعليمات التي تمنعنا من استخدام أي شخص مُسرّح"، وعندما فكر في الهجرة انتظر سنتيْن وسبعة شهور حتى استلم جواز السفر.

وقد تعمّد المُبدع عدم تحديد الاسم الواقعي للوطن واكتفى باسم رمزي (الطيبة)، وأرى أنّ هذا التعمد خدم إشاراته المُتعدّدة عن الهزائم والانكسارات التي مرّتْ بها معظم البلاد العربية، من ذلك ما جاء على لسان منصور من أنّ الحرب تعني -في أغلب الأحيان- أنّ جيشًا ينتصر وجيشًا ينهزم، هذا هو قانون الحرب، وفي حالات قليلة تنتهي الحرب دون أنْ ينتصر أحد أو ينهزم أحد "ولكن الشيء الذي لا أفهمه هو أنْ نُصوّر هزيمتنا انتصارًا"، (كما حدث عندما أعلن النظام الناصري أنّ مصر انتصرتْ في حرب السويس عام ١٩٥٦م على الدول الثلاث - إسرائيل وفرنسا وإنجلترا)، ولكن منصور لا يقتنع بذلك فقال: "إنّ الهزيمة كبيرة ومريرة لدرجة لا تخفى على أحد، أما الكلمات التي يقولونها فإنها لا تُقنع قطـًا. لا تقنع حتى الأطفال"، وإنما "من أجل أنْ يُقنعوا أنفسهم" ولذلك فإنّ التاريخ في حاجة إلى إعادة النظر، إلى كتابة جديدة. وعندما يتذكّر مأساة الشعب الفلسطيني والاحتلال الإسرائيلي يقول: "لماذا هُزمنا أول مرة؟ وكانت لدينا جيوش وكانوا هم عصابات؟"، وأكثر من ذلك لماذا تكرّرتْ الهزائم؟ وهل السبب -كما يعتقد منصور- استبعاد الجماهير وفق الآلية الراسخة في المنطقة العربية آلية: لا أسمع، لا أرى، لا أتكلم؟ ورغم أنّ الطبعة الخامسة من الرواية صدرت سنة ١٩٨٧م، أي قبل غزو العراق لدولة الكويت، وقبل غزو أمريكا للعراق بحوالي ١٦ عامًا، فإنّ عبد الرحمن منيف جعل بطله يتذكّر ما حدث عندما احتلّ الإنجليز العراق، يومها كتب منصور ساخرًا: "جاء الإنجليز مُحرّرين لا فاتحين"، ثم تذكّر أنه كتب هذه الكلمات "على قاعدة تمثال القائد الذي فتح بغداد. والتمثال لم يعد موجودًا. حطّمته المظاهرات. جرّ الناس التمثال والحصان بالحبل وسقط القائد وضاعتْ كلماته"، أليس هذا ما حدث عندما أسقط أفراد من الشعب العراقي تمثال صدام حسين؟ وكأن عبد الرحمن منيف يمتلك بلورة سحرية مثل بلورات ألف ليلة رأى فيها ما حدث على أرض الواقع.

ويستمر منصور في التذكر فيقول: "ولكن كيف نُصّبَ فيصل ملكـًا؟ من الذي استقبله؟ وماذا قال الناس؟ الزعماء في العراق يتنافسون على العرش. الفرنسيون يطردون فيصل من دمشق، وفيصل يجب أنْ يكون له عرش. والعراق خالٍ

ينتظر. وركب فيصل البحر ووصل إلى البصرة وهناك استقبله اليهود. وحتى وقت قريب كان التاريخ يقول أنّ العراق زحف من شماله إلى جنوبه لـيُرحّب بفيصل ويُبايعه ملكـًا، ولم يقتصر الأمر على التاريخ، حتى الشعراء قالوا هذا وأيضًا المغنون. هل كان العراق بعد الفتح (الغزو) أو التحرير كما تقول كلمات القائد امرأة مقهورة تنتظر رجلا من وراء الحدود؟ هل كان خاليًا من الرجال؟ والإنجليز- هذه اللعنة التي تتكرّر باستمرار- وجدوا أنّ أحسن مكافأة للعائلة التي أطلقتْ الرصاصة أنْ يُعطوها عرشًا، أكثر من عرش، امرأة مقهورة، ثم صارتْ البيعة. وأخيراً المقبرة التي توارتْ فيها الجثث غير المحروقة. والشعوب؟ أين هي الشعوب "اكتشاف معاصر ولا تسخروا" لم يكن في الماضي وحتى الآن شيء اسمه الشعب. ولكن في القرن التاسع عشر اهتـمّ بعض علماء الاجتماع فوصلوا إلى اكتشافات لها نتيجة رهيبة: الناس هم الذين يصنعون التاريخ. (من ص ٣٠١ : ٣٠٣)

ورغم أنّ منيف تعمّد إغفال ذكر الاسم الواقعي لبطل روايته، فإنه اعتمد على بعض الإيحاءات التي تشير إلى مصر، من ذلك ما قاله ابن زيدان "والدي وهو يموت قال: يا ليتَ أنكم تصبحون مثل إلياس، تحافظون على الأرض وتحمونها حتى لو مُتم من أجلها"، ولعلّ المبدع الكبير منيف -وهو قارئ جيد للتاريخ الحديث- كان يترجم شعار شعبنا في ثورة ١٩١٩: (نموت نموت ويحيا الوطن)، كما أنه استخدم بعض الأمثال الشعبية المصرية، مثل: (رزق الهبل على المجانين)، وأشار إلى مثل آخر عن الشخص البخيل الذي يزور أقاربه (وإيد ورا وإيد قدام)، حين قال: "يقول أهل الطيبة يد من أمام ويد من خلف"، والإشارة الأكثر دلالة أنّ شعبنا - خاصة الفلاحين وسكان الأحياء الشعبية - كانوا يصنعون الخبز في البيوت، ولكنهم أصبحوا الآن "يأكلون خبز الأفران"، وكذلك الإشارة إلى القذارة في شوارع القاهرة حتى القريبة من المتحف المصري.

ولكنه - وبلغة الفن - تعمّد شيوع معنى ومغزى الوطن فقال على لسان بطله منصور "الوطن هذا الوشاح الأسود الذي يلبسه الناس، يلبسونه في الليل والنهار. إلى متى تبقى كذلك أيها الوطن؟" وعلى الرغم من كل ذلك فإنّ منصور مؤمن بالإنسان الذي لم تُلوّثه السياسة مثل مرزوق الذي تـمّ اغتياله، "ولكن مرزوق لا يموت، فهل يتحوّل مرزوق إلى طائر؟ إلى موجة في البحر؟" كتبتْ الصحف أنّ مرزوق مات فيقول منصور "ولكنني أرفض تصديق هذه الأكاذيب. مرزوق ينهض من غفوته الصغيرة. مرزوق أنت لا تموت. هم الذين يموتون. أنت يا مرزوق فراشة. أنت عصفور له ألف لون. مرزوق الضحكة الشفافة بالحزن. العيون المُتعبة. القلب الوردي. خذوه ضعوه تحت التراب ولكن في لحظة ينتفض. ينفض التراب وينهض. (ص٣٧١)

ركزّ منيف - في أكثر من صفحة - على قيمة العمل، وأنّ الإنسان الذي لا عمل له لا قيمة له. ولخـّـص ذلك في جملة دالة "المدن هي البشر والأشجار"، وهكذا - بلغة فن الإيحاء (الأقوى تأثيراً من الإفصاح) عبرّ الراحل الجليل عبد الرحمن منيف عن رؤيته في الخروج من المأزق الحضاري الذي تعيشه شعوب المنطقة العربية، وكيفية تجاوز هذا المأزق: الإيمان بقيمة العمل، والتوقف عن قتل الأشجار.

# تحليل الخطاب

## في التراث اللغوي والتفكير اللساني الحديث*

صبيحة جمعة **

تحمّلتُ في هذا الكتاب مسئوليّة النّظر في أمر الخطاب من جهة علاقاته وشروط تحقّقه والعوامل الفاعلة في إنشائه وتأويله من خلال الإسهامات العربيّة التقليديّة والبحوث اللسانيّة الحديثة.

فعملنا يتنزّل إذن في دائرة المشاغل الفكريّة المتعلّقة باستراتيجيّة إنشاء الخطاب وتقبّله لدى اللغويّين العرب القدامى واللسانيّين المحدثين. إذ تعدّدت نظريّات تحليل الخطاب اليوم، وشهدت تطوّرا من العناية بالجملة لدى التحويليّين وعلى رأسهم نعوم تشومسكي إلى العناية بالنصّ وظهور ما يوسم بـ "نحو النصّ" ونظريّات "علم لغة النصّ"، اعتمدت تقنيات حديثة في تحليل الخطاب تقوم على الجمع بين النّظر في بنية النصّ باعتباره مجموعة من العلاقات تربط بين مختلف مكوّناته اللغويّة ودلالاته، وبين ربط الخطاب بالمقام والسياق التداوليّ الذي نشأ فيه ونما. وقد رأينا أنّ التراث العربيّ، النحويّ والبلاغيّ، فيه صوت مشابه إلى حدّ أصوات المحدثين في اعتبار النصّ فوق الجملة، ولا يمكن إدراك معانيه إلاّ بربط مختلف عناصره بعضها ببعض، وهو ما وجدنا صداه لدى سيبويه في حديثه عن الخطاب وآليّات إنتاجه لاسيّما في ما يتعلّق بربط الكلام بحال المستمعين وبالسّياق، وهو كذلك ما سبق أن صدح به عبد القاهر الجرجانيّ في مفهوم النّظم الذي جعله مقياسا لبلاغة الخطاب.

إنّ المعنى سواء تعلّق الأمر بالإنشاء أو بالتقبّل يُعَدُّ قطب دائرة الاهتمام من الجهتين: فالباثُّ يوجه عبر معاني الكلام رسالته إلى متقبّل مّا والمتقبّل يحلّلها لإدراك مقاصد المرسل أي المعاني التي يريد تبليغها. لذا فإنّ إدراك المعنى من لدن الطرفين ليتحقّق بينهما التواصل جعل كلاّ من باث الخطاب ومتقبّله يبحث عن الآليّة الناجعة التي تمكّنه من بلوغ المقاصد. لذا وجد اللغويون القدامى والمُحدَثون في السياق آلة فعّالة للوصول إلى الغاية. فنظروا في السياق التركيبي داخل النص بصفته أصل الخطاب واعتبروا السياق الخارجيّ والمقاميّ امتدادا للنص أو هو النص غير المعلن، ولكنه مؤثر وفاعل في عملية التواصل.

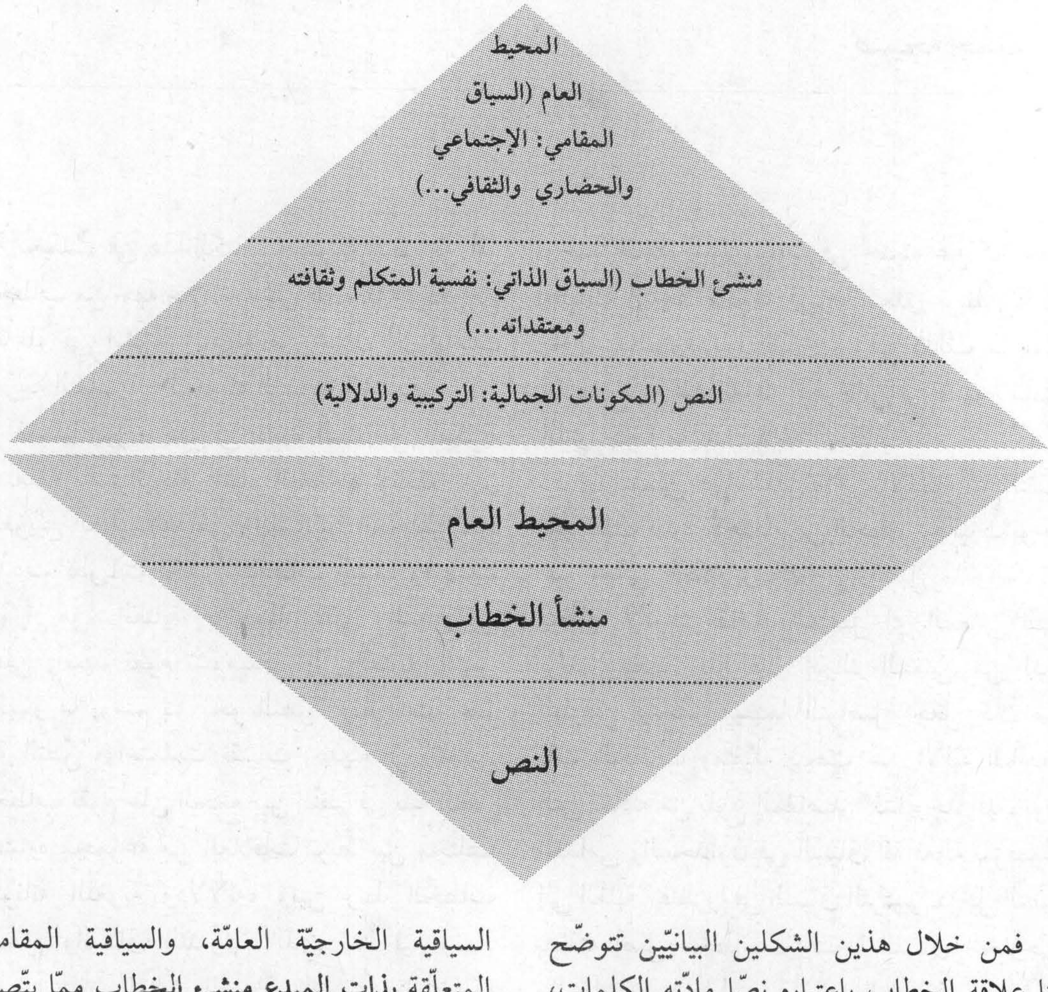
هذا وقد استنتج المفكرون البلاغيون القدامى والمحدثون وعلماء اللسان اليوم أن المعنى في أيّ

* تأليف: صبيحة جمعة، دار نقوش عربية، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.
** ناقدة وباحثة تونسية.

خطاب كان لا يتمّ في حدود الكلمات المكوّنة للخطاب ولا في حدود التراكيب التي ينبني عليها وإنّما يتجاوز ذلك إلى ما هو خارج النص أي السياق المقاميّ.

فـ دى سوسير وهو فاتح علوم اللسانيّات تنبّه إلى دور السياق التداوليّ في توجيه المعنى في الخطاب، وتنبّه بلومفيلد إلى أثر السياق النفسيّ في توجيه الخطاب بين منشئه ومتقبّله، ومن بعدهم اللغويّ الإنجليزيّ فيرث مؤسس النظريّة السياقية الاجتماعيّة بيّن أثر السياق الاجتماعيّ في إدراك المعنى وفهم الخطاب، وبالتوازي تنبّه تشومسكي العالم الأمريكي إلى دور السياق التركيبيّ والسياق المقاميّ في صنع المعنى وفي إدراكه، ومن بعدهم جميعا تفطّن أوستين وكذلك سورل إلى أهمّية تنزيل الخطاب في السياق التداوليّ الواقعيّ لحسن سير الكلام بين أطرافه إنشاء وتلقّيا.

ويمكن اختزال أهمّ نظريّات تحليل الخطاب وأهمّ التصوّرات والرؤى في الرسمين التاليين:




فمن خلال هذين الشكلين البيانيين تتوضّح لنا علاقة الخطاب باعتباره نصّا مادّته الكلمات، بمختلف صنوف السياق الذاتيّة منها والموضوعيّة. فكلّ خطاب، هو رهين مجموعة من المؤثرات السياقية الخارجيّة العامّة، والسياقية المقاميّة المتعلّقة **بذات المبدع منشئ الخطاب** ممّا يتّصل بنفسيّته **وانفعالاته وثقافته وعرفانه ومعارفه وطرق** إدراكه للغة وللعالم، **وكذلك اعتقاداته وغير ذلك.**

وهو أيضا رهين مكوّناته اللسانيّة والنحويّة والبلاغيّة أو ما يعبرّ عنه بالسياق الداخليّ للخطاب.

ومهما كان وضع الهرم أي سواء كان قائما أو مقلوبا فالإشارة واحدة وهي أنّ السياق الداخلي للنص يفتح على السياق الخارجي المتعلّق بصانع النص، والذي بدوره يفتح على سياق أرحب هو المحيط العام الذي يكتنف النصّ وصاحبه. لذا لا غرابة في أن نجد المدارس النقدية الحديثة تختلف في توجّهاتها: فالمدرسة البنيوية تتجه إلى تحليل السياق الداخلي للخطاب والمدرسة النفسانية تتّجه إلى تحليل شخصية المبدع صاحب الخطاب، وتتجه المدرسة الاجتماعية إلى الاهتمام بالمؤثرات الحضارية التي تمارس فِعلها على واضع الخطاب ومنه على الخطاب نفسه.

وقد أكدت البحوث الحديثة بمختلف الاستدلالات المقنعة أنّ المعاني، وهي روح الخطاب أو المقصد منه لا تتحدّد بحدود السياق اللغوي، وإنّما تتجاوزه إلى مؤثرات أخرى يتأكّد الانتباه إلى حضورها في كل إنشاء وفي كل قراءة، وتتعلّق بالمصدر المباشر لإنشاء الخطاب ولتقبّله: فالمنشئ مهما كانت طبيعة خطابه يصدر تحت جملة من الضغوط والإكراهات، وهي ضغوط ثقافية، ونفسية، وإجتماعية، مختلفة ومتنوّعة تمارس عليه فعلها حالما يشعر بضرورة إنشاء خطابه. وهذا الأمر نفسه يحدث لدى الطرف الثاني في عمليّة التواصل، نعني المتقبّل، إذ يأخذ في تحليل الخطاب وتدبّر معانيه، خاضعا للمؤثرات نفسها المتأتية من مختلف السياقات الداخلية في ذات الخطاب والخارجة عنه والتي تتمثل في أنواع من الإكراهات المشابهة لما يعاني منها منشئ الخطاب ومُصدره.

فالمؤثرات الخارجية تتجاوز حدود منشئ الخطاب ومحلّله إلى سياقات أرحب إذ تتصل بالمحيط الذي يكتنف ذينك الطرفين، فكلاهما خاضع إلى مؤثرات بيئية واجتماعية متعددة ومتنوعة تتصل بمختلف جوانب الحياة.

والمؤثرات الذاتية، والموضوعية وإن كانت خارجة عن أصل النص فإنّها متصلة به إذ تؤثر في نسيجه بما تصبغه به من ألوان تجعل للخطاب أبعادا تتجاوز الدلالات المباشرة لمعجمه، وهذه الأبعاد مرتهنة إلى مختلف المؤثرات التي من مجموعها يتكوّن السياق المقامي الخارجي.

لذا يمكن أن نَعُدَّ السياقات المقامية امتدادات للخطاب نفسه لا تنقطع عنه ولا تنفصل: فهي ليست من ذات الخطاب معجما ودلالة وتراكيب ولكنها من الخطاب سواء ساعة إنشائه من لدن الباث أو ساعة قراءته من لدن المتقبل. فالخطاب إذن يتنزّل في جملة من السياقات يتصل بعضها بالمنشئ وبالمتقبل، كل واحد في موضعه من العملية التواصلية، ويتصل بعضُه الآخر بالسياقات الموضوعية التي تؤثر فيهما. وتلك السياقات الذاتية والموضوعية بمختلف عناصرها وتشعباتها تمارس تأثيرا كبيرا في توجيه قواعد البنية العميقة للكلام وفي تأثيثها، مثلما بيّنه تشومسكي، وهي التي على أساسها يتمثل المتكلم صورة الكلام الباطنيّة وصورته اللفظية أيضا والتي تمثلها البنية السطحية وتتجلى في العلامات اللسانية للملفوظ من الكلام أو للمكتوب منه، وهي علامات تخضع إلى سياقات تركيبيّة مخصوصة وإلى سياقات موضوعيةّ خاصة.

وتوزّعت تلك المسائل في تضاعيف كتابنا هذا، وقد انطلقنا ممّا أورده القدامى من آليّات تحليل الخطاب وتقبّله، وإن توقّف عملهم واهتمامهم في حدود الجملة كما تعلن عن ذلك مؤلّفاتهم ("الكتاب" لسيبويه مثلا، و"دلائل الإعجاز" للجرجاني). وتقدّمنا شيئا فشيئا في بحثنا لننظر في آليّات القراءة والتقبّل لدى المحدثين عَادِّين مدرسة فيرث السياقية وأتباعه دائرة الاهتمام

بوصفها قد ركّزت عملها على تتبّع أثر السياق في الوصول إلى المعنى، وباعتبار ما خلّفته من أثر وتداعيات في ما لحقتها من نظريات التلقّي.

وعنينا في عملنا بالمباحث اللسانية التي رأت في الجملة وحدة نظاميّة ووحدة نصانيّة قابلة للتحليل والتحديد بنية ودلالة، ثمّ واصلنا العمل عبر العناية بالمباحث النصانيّة التي رأت في الخطاب نصّا له حدوده اللسانيّة ومؤثّراته السياقية التي توجّهه.

فهذا الكتاب الموسوم بـ "تحليل الخطاب في التراث اللغويّ والتفكير اللسانيّ الحديث"، هو في حقيقة الأمر امتداد لمجموعة من المقالات أنجزناها في قضايا المعنى ومسائل الخطاب (انظر كتابنا بالاشتراك مع الأستاذة المغربية سعاد يوسفي: "مسائل في اللغة وتحليل الخطاب"، مطابع الرباط، نت، ٢٠١٥).

وقد تطرّقنا في كتابنا هذا إلى قضايا كبرى تتصل بالخطاب، هي: البنى النحويّة و المرجعيّة أو الإحاليّة السياقيّة. تبيّنّاها، حسب تقديرنا، آليّات ناجعة في الوصول إلى المعنى وفي بناء عوالم منسجمة للخطاب، يمكن إدراكها عبر ما ترصّد من ثقافات ومعارف تتحاور في ما بينها العقول وتتفاعل،على حدّ رأي العالم اللغويّ باختين، لتنشئ بقراءاتها خطابات جديدة انطلقت من النصّ الأوّل لتحييه بتلك القراءات فيغدو النصّ الواحد نصوصا ونصوصا، تتعدّد مناهج تحليله بين التوليدية، والسياقية، والتداولية، والنصانية، والعرفانية، وخصوصا "المناهج البينيّة " حيث تتلاقى وتمتزج جميع تلك المعارف والمناهج لتولّد طرقا تعليميّة جديدة في شرح النصوص وتحليلها تأخذ من جميع تلك المعارف.

ويقوم كتابنا هذا على الجمع بين تقديم النظرية وتحليل ما فيها من معطيات وذلك بتدعيمها بتطبيقات ونماذج للمسائل التي تطرحها؛ حتى نتمكّن من استيعابها ونقدر على إيصالها للسادة القراء ونحاول توضيح ما جاء فيها من معان تحتاج حسب رأينا إلى مزيد من الشرح والتفصيل.

وباشرنا العمل مع تلك النظريات عبر دراسة نقدية إذ لم تكن غايتنا مجرّد عرض للنظريات المتعلّقة بالخطاب، وإنّما جعلنا غايتنا نقد الأفكار وتقصّي ما فيها وبيان علاقاتها بعضها ببعض.

لذا بحثنا في المعطيات النظرية العربية للخطاب، واخترنا منها النظرية النحوية في ما يتعلّق بالخطاب المقاميّ الشفويّ ويمثّلها سيبويه، والنظرية الجمالية البلاغية، ويمثلها عبد القاهر الجرجاني في ما يتعلّق بالخطاب الأدبيّ على وجه الخصوص.

واستكمالا للمسار وتتبعًا للرؤى بحثنا في المعطيات النظرية للخطاب في المباحث اللسانية والنقدية الحديثة، من السياقية إلى التوليدية فالنصانية والتداولية فالعرفانية آفاقا للبحث، لتكتمل الصورة في محاولة الوقوف على حقيقة تراكم لبنات المعرفة الإنسانية وفي تقصّي قضايا المعنى من الإنشاء إلى التأويل مرورا بمختلف السياقات النحوية منها والمقاميّة.

ذاك ما جعلنا نبدأ بحثنا بتحديد المفاهيم وبالنظر في مختلف أنواع السياق وتجلّياتها لدى اللغويين قدامى ومحدثين.

لذا قسّمنا كتابنا إلى ثلاثة عناصر كبرى، جعلنا الأوّلين منها تمهيديّين، الأوّل عنوانه: "المعنى بين الإشكال والوضوح"، بيّنّا من خلاله صعوبة تحديد مفهوم دقيق وعلمي للمعنى وهو الأمر الذي جعل الباحثين يختلفون في ضبطه لما فيه من مسائل فرعية متشعّبة جعلت منه مجالا خصبا للبحث والاختلاف ولما يتّسم به من تسيّب في المفهوم وتشعّب في الإشكاليات.

أمّا العنصر الثاني فقد وسمناه بـ "السياق في الإنشاء والتأويل"، وتعرّضنا فيه إلى مفهومي "الإنشاء" و"التأويل" لدى العلماء والباحثين على مختلف مشاغلهم، في علاقتهما بالسياق بوصفه آليّة في إنشاء المعنى وفي تقبّله وتأويله.

وجعلنا العنصر الثالث المحور الرئيس في الكتاب وهو في "علاقة السياق بالمعنى في الدراسات العربيّة والغربيّة"، وقد قسّمناه إلى ستّة عناصر فرعيّة، تعرّضنا في العنصرين الأوّلين إلى دور السياق في الدلالة على المعنى في التراث اللغويّ النحويّ منه والبلاغيّ.

وجعلنا بقيّة العناصر في موقع السياق وأنواعه في النظريات اللسانية الحديثة السياقية والتوليدية والنصانية والتداوليّة، وما حقّقته من تطوّرات في الاهتمام بالخطاب لاسيّما في ما يتعلّق بالتحوّل من عَدّ الجملة وحدة كبرى للتحليل لدى التوليديين إلى عَدّ النص وحدة أساسية للتحليل.

وختمنا بحثنا بفتح آفاق لدراسة الخطاب في المقاربات العرفانيّة التي تُعَدُّ من أحدث المقاربات اللسانية اليوم .

وانتهينا إلى نتيجة مهمّة حسب تقديرنا هي أنّ تحليل الخطاب بما هو تحليل للغة في الاستعمال حسب براون ويول لا يتوقّف عند مجرّد النّظر في المكوّنات اللغويّة للخطاب، وإنّما يتطلّب كذلك البحث في الغاية والأغراض التي من أجلها اعتمدت تلك البنى النحويّة دون غيرها من البنى. ويتطلّب كذلك الإحاطة بمختلف المؤثرات الذاتيّة والموضوعيّة في إنشاء الخطاب ليستجيب لحاجات منشئه ولضمان التواصل بين منشئه ومتقبّله وهي ذات المؤثرات الفاعلة في تحليل الخطاب وتلقّيه.

## فهرس موضوعات الكتاب


تقديم الكتاب للأستاذ الدكتور محمد عبد العظيم

المقدّمة

١- المعنى بين الإشكال والوضوح

٢- السياق في الإنشاء والتأويل

أ- مفهوم الإنشاء

ب - مفهوم التأويل

٣- علاقة السياق بالمعنى في الدّراسات العربيّة والغربيّة

٣,١- السياق لدى النحاة العرب القدامى

٣,٢- ملامح النظريّة السياقية في نظريّة النظّم عند عبد القاهر الجرجاني

- أصناف السياق في نظريّة النظم عند الجرجاني

٣,٣- تجليّات النظريّة السّياقيّة لدى المحدثين

٣,٣,١- السياقات اللغوية

٣,٣,٢- السياقات غير اللغويّة: سياق الموقف أو سياق الحال

٣,٣,٣- خصائص المنهج السياقيّ وتداعياته في مدرسة فيرث وأتباعه

-أهميّة السياقين الزمانيّ والمكانيّ في الدلالة على المعنى

-أثر سياق العاطفة في توجيه المعنى

-دور السياق اللغويّ (نحوا وصرفا) وسياق الحال في تحديد المعنى

٣,٣,٤- السياق في نظرية النحو التحويليّ التوليديّ

٣,٣,٥- النظريات اللسانية من سياق الجملة إلى سياق النصّ

٣,٣,٦- امتدادات السياق في الخطاب التداولي

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

# الكذب - الحقيقي: من قال إنّني لست أنا؟

## في إشكاليّة التّخييل الذّاتي*

سلوى السعداوي**

. عشنا مع الكتاب الأوّل الموسوم بـ«الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلّم» تقديم الدكتور محمّد القاضي، الصادر بدار تونس للنّشر ٢٠١٠، قلقا ابستميّا أجناسيّا، ونحن نتدبّر خصائص السّرد بضمير المتكلّم في نصوص تخييليّة، اتّفق أصحابها وبميثاق قرائيّ صريح أو ضمنيّ، على أنّها روايات. هل لنا أن نعود إلى تصنيف «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي مثلا، وهي التي نزّلناها في الرّواية بضمير المتكلّم، فنخرجها من هذه الخانة لنضعها في خانة «التّخييل الذّاتي»؟ لا شيء يمنعنا من إعادة تصنيف الرّوايات العربيّة، فسلطة القارئ المختصّ المطّلع على المنجز النّظري العربي تسمح له بإعادة التّصنيف وفق تطوّر آفاق القراءة، ولا يعدّ ذلك في رأينا تناقضا، لاسيما وأنّ المختصّين في دراسة هذا الجنس الأدبي الذّاتي الفرعيّ يؤكّدون صلته بالرّواية. لم يكن دربنا سهلا، وأنّى لنا ذلك والمنظّر السّيرذاتي المشهور فيليب لوجون المجتهد على الدّوام في تطوير معارفه النقديّة، يعود إلى كتبه الأولى وإلى مصطلح التّخييل الذّاتي الذي أثار ومازال يثير جدلا كبيرا في صنّافة الأجناس الأدبيّة الذّاتيّة. نعم، ها أنّ لوجون يعود إلى المصطلح لمناقشته في ندوة «السّيرة الذّاتيّة في إسبانيا» ليعلن استحالة تحقّق هذا النّوع من الكتابة في مداخلته المعنونة بـ«الميثاق السّيرذاتي، مرّة ثانية».

«Le pacte autobiographique (bis)[1]

راهنّا إذن على بحث «التّخييل الذّاتي» ونحن نعلم أنّ كتابات الأنا تعدّ بالآلاف، وشبّهنا وضعنا بوضع تزفتان تودوروف وهو يتناول موضوع العجائبي في قوله:

«من هنا نكون قاب قوسين من صورة الطّالب المستغرق في كتب سيكون عليه أن يقرأها بنسبة ثلاثة في اليوم فيما هو يرزح تحت تسلّط هاجس نصوص جديدة تكتب بلا انقطاع وأنّه لاشكّ، لن يتوصّل أبدا إلى تشرّبها جميعا»[٢].

يثير جنس التّخييل الذّاتي إشكالات عديدة في مستوى:

- تعدّد المصطلحات.
- نشأته.
- خصائصه الإنشائيّة.
- ميثاقه التّخييلي.

* تأليف: سلوى السعداوى، الدّار التونسية للكتاب، سلسلة وشوم، ٢٠١٦.

** أستاذ بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس.

- تقاطعه مع سائر كتابات الأنا.
- أنواعه.
- أسلوبه.
- تيماته.

لقد شبّهنا أنفسنا ونحن نتدبّر خصائص التّخييل الذّاتي بالسّائر وحده في صحراء بلا دليل ولا رفيق، فكان علينا أن نعود إلى مكتسباتنا المعرفيّة الأولى في جنس السّيرة الذّاتيّة مفهوما ونشأة وخصائص إنشائيّة تلفظيّة وميثاقا مرجعيّا، والقضايا التي تطرحها في علاقة الصّدق بالكذب، والواقع بالخيال، والكتابة بالحياة، ومفهوم الهويّة الفرديّة والهويّة السّرديّة، إلى آخرها من القضايا. وكان علينا أيضا أن نعمّق معرفتنا بكتابات الأنا عامّة بأنواعها المرجعيّة والتخييليّة فاستفدنا من كتاب جامع لهذه الأصناف عنوانه «الآداب الحميميّة» من السّيرة الذّاتيّة إلى التّخييل الذّاتي»[٣].

## التّخييل الذّاتي أو الجنس ما بعد السّيرة الذّاتيّة الكلاسيكيّة

إنّ مصطلح التّخييل الذّاتي فضفاض، مركّب، معقّد، متعدّد المعاني، ذاع المفهوم وانتشر في قنوات التّواصل الاجتماعي ووسائل الإعلام الغربيّة والفنون والصّور المتحرّكة.

ولم يأخذ هذه الشّهرة فإنه مثّل هاجسا معرفيّا ونظريّا عند النقّاد والجامعيين في الغرب.

إنّه ورشة عمل شاسعة لمن يريد أن ينفذ إليها، لكن يعسر الخروج من هذه الورشة النّظريّة بنتائج نهائيّة تطمئن الباحث في الأجناس الأدبيّة الذّاتيّة.

هل يعود وضع هذا المصطلح الجديد إلى أزمة جنس السّيرة الذّاتيّة الذي لم يعد يلبّي حاجات المؤلّفين المختارين لهذا النّوع من الكتابة، هل هذا يدلّ على تحوّلات داخل صنّافة نظريّة الأجناس عامّة وكتابات الأنا بكلّ أنواعها خاصّة؟ فما شهدناه من بانوراما الأجناس الذّاتية يعود إلى حركة المبدعين السّريعة في تصوّر عوالم كتاباتهم.

ومنذ ثلاثين سنة أي منذ أن وضع سارج دوبروفسكي هذا المصطلح في كتابه «ابن fils/ خيوط سنة ١٩٧٧ والدّراسات النّظريّة والمؤلّفات الإبداعيّة في تراكم وكثافة كبيرين. ووصلت هذه الدّراسات إلى حدّ التّناقض في وضع مفهوم واحد لهذا الجنس الذي نُعت بنعوت شتّى: غير جادّ (ماري داريوساك)[٤]، وجنس سيّء (جاك لوكارم)[٥]، وجنس هجين.

لكنّ الإشكال يكمن في المترادفات الكثيرة التي وجدناها عند المنظّرين؛ فمنهم من يجعل التّخييل الذّاتي مرادفا للسّيرة الذّاتيّة المتخيّلة (دوريت كون)[٦]، أو الرّواية السّيرة الذّاتية ممّا يزيد المصطلح تعقيدا، ونظلّ داخل «الأسطوانة الأجناسيّة» كما قال أحدهم. ولم يهمّنا في بحثنا كثيرا أن نقف عند اسم المبتكر الأوّل للمفهوم والبحث عن نشأته التاريخيّة، لأنّ التّخييل الذّاتي هو من الكتابات الذّاتيّة التي تعود إلى أدب الاعترافات، فتلك المسألة في نظرنا نوقشت طويلا وتناولناها في تمهيد الباب الأوّل النّظري من كتابنا «الكذب الحقيقيّ».

من الذي ألهم سارج دوبرفسكي لكي يضع هذا المصطلح؟ إنّ فيليب لوجون وإشكاليّة الخانتين الفارغتين كانا دافعين لدوبرفسكي ليؤسّس جنسا أدبيّا ذاتيّا جديدا.

## الخانتان الفارغتان وابتكار مصطلح التّخييل الذّاتي

لقد أدرك لوجون بعض الإشكاليّات التي طرحها جنس السّيرة الذّاتيّة؛ فأثار مسألتي الخانتين الفارغتين. تمثّلت الأولى في احتمال أن يطابق

اسم المؤلّف اسم الشخصيّة الرّوائيّة الرّئيسة. فلا شيء يمنع أن يتحقّق هذا التّطابق. لكن لوجون أوقع نفسه في حرج نقديّ؛ إذ لم يستحضر على ذلك مثالا واحدا. ويرى أنّه إن وجد القارئ صدفة في عمل روائيّ هذا التّطابق، فذاك من الأخطاء التي لم ينتبه إليها المؤلّف. والرّأي عندنا أنّ هذا القول يناقش إذا ما ولّينا وجوهنا شطر النّصوص العربيّة ذلك أنّ الطّاهر وطّار الرّوائي الجزائري مثلا يذكر اسمه صراحة في روايته «تجربة في العشق» عن وعي، ولا نعتبر ذلك خطأ لم ينتبه إليه المؤلّف. ولذلك فهذه الخانة الفارغة المحتملة الوقوع قد نجد لها أمثلة من الرّوايات شرقا وغربا عن قصد إيهاميّ بحضور المؤلّف في نصّه. أمّا الخانة العمياء الفارغة فتتمثّل في إمكانيّة أن تسمّى الشخصيّة السيرذاتيّة باسم مخالف للمؤلّف الحقيقي. ولئن لم نستحضر أمثلة من نصوصنا العربيّة فإنّ نصّ «الأيّام» لطه حسين خرق شرط تماثل الهويّة: المؤلّف والرّاوي والشخصيّة فلا يسمّي المؤلّف راوي وشخصيّة طه حسين، بل يسمّيه بـ«صاحبنا» و«الصّبيّ» والـ«الفتى» و«شيخنا» وهي تسميات عامّة تكشف عن معرفة المؤلّف بهويّة من يتكلّم عنه بضمير الغائب لاسيّما وأنّ لوجون يؤكد وجود سيرذاتيّة كتبت بضمير الغائب هو.

لقد انطلق دوبروفسكي من الخانتين الفارغتين وانخرط في نقاشات أجناسيّة مع فيليب لوجون ممّا أسهم في تطوّر مشروع لوجون في كتابات السّيرذاتيّة، وفي مراجعة بعض القواعد الصّارمة من جهة أخرى، وفي مجازفة دوبروفسكي على نحت مصطلح جديد لكنّه لا يغيب فيه الميثاق الرّوائي.

## غموض التّعريف

عندما نظرنا في التعريف الذي وضعه دوبروفسكي للتّخييل الذّاتي:

«سيرة ذاتيّة؟ لا، إنّه امتياز يختصّ به المشهورون في هذا العالم، في خريف الحياة وبأسلوب جميل، تخييل الأحداث والأعمال الحقيقيّة، وإذا أردنا تخييلا، [هو] أن تعهد لغة المغامرة لمغامرة اللغة، خارج كلّ منطق وخارج ترتيب الرّواية التقليديّة أو الحديثة لقاء خيوط من الكلمات، مجانسة صوتيّة، تقفية الأصوات، كتابة، هي قبل الأدب أو بعده، مجرّدة، موسيقيّة، أو هي أيضا اختلاق ذاتي»[٧]

أدركنا ضبابيّة الحدّ الذي قد ينسحب أيضا على تعريف الرّواية بضمير المتكلّم التي تتنزّل في التّجريب الرّوائي وخصائص قصّ الحداثة: التمرّد على قواعد الحبكة والتّرتيب الزّمني والسّرد بضمير المتكلّم وتوظيف لغة الشعر ومجازاته وصوره وإيقاع الجملة السّرديّة. هذا كان من صميم عملنا في كتابنا الأوّل «الرّواية العربيّة المعاصرة بضمير المتكلّم» لكن ما الذي يميّز هذا الجنس من جنس التّخييل الذّاتي وفق التّعريف الذي وضعه دوبروفسكي؟ قد نجد مخرجا لهذه القضيّة في قول دوبروفسكي نفسه الذي أضاف توضيحا لحدّه الأوّل:

«إنّ معنى حياتنا بشكل ما ينفلت منّا، فعلينا أن نعيد ابتداعه في كتابتنا. هذا ما أسمّيه تخييلا ذاتيّا (...) إنّني أكتب روايتي، ليست سيرة ذاتيّة ... هذا للمشاهير من النّاس، ممثّل مسرحي، سينمائي، رجل سياسة، جون جاك روسو، أنا، لا أحد، أنا كائن خيالي، أكتب تخييلي الذّاتي ... منذ أن حوّلت حياتي إلى جمل وجدت نفسي مهمّا، على الأقلّ أصبحت شخصيّة روايتي»[٨].

تلك المفارقة، فلئن أكسبت السّيرة الذّاتيّة مؤلّفها شهرة مضاعفة فإنّ المخيّل الذي يرى نفسه مغمورا في الواقع تكسبه اللّغة وعالم التّخييل شهرة؛ لأنّه سيصبح محور السّرد، سيّد بؤرته، الصّانع الخالق للكلمات والصّور والمعاني.

لم يقتصر الأمر عند هذا الحدّ في ضبابيّة التّعريف

وتعقّده بل إنّنا نقف على تعريفات أخرى تبعدنا من تصوّر المبتكر الأوّل، فلا نجد معنى لمرادف التّخييل الذّاتي «أداة نقديّة» كما جاء في تعريف فانسون كولونا (Vincent Colonna). وجدنا أنفسنا في دوّامة التنظيرات المختلفة والتّسميات المتعدّدة فها أنّ ماري داريساك (Marie Darrieussescq) ترى في التّخييل الذّاتي مسخا أدبيّا يعمد إلى التنكر للدّخول باحتيال وبشكل مزعج إلى فضاء السّيرة الذاتيّة وإلى الرّواية بضمير المتكلّم. وبهذا المعنى نستحضر الشّروط التي وضعتها كايت هامبرقار في «منطق الأجناس الأدبيّة» للقصّ بضمير المتكلّم باعتباره جنسا مختلقا، ولا شيء سيميّزه من حيث خصائصه التلفظيّة عن جنس السّيرة الذّاتيّة.

وتجيب ماري داريساك على حيرتنا بما هو أشدّ تعقيدا من مجرّد المحاكاة الشكليّة والاستعارات التي تقع بين الأجناس الأدبيّة الذّاتيّة، فتذهب إلى أنّ الفرق الرّئيس بين السّيرة الذّاتيّة والتّخييل الذّاتي يكمن في أنّ الجنس الثاني أي التّخييل الذّاتي لن يعمد إلى التّقليل من السّيرذاتي، سيشوّش وسيخيّل وسيغرق الذّات في الاستيهامات وذلك كلّه من إنتاجات اللاّوعي.

وانتهينا في هذه المرحلة من الدّراسة النّظريّة المتعلّقة بإشكاليّة الحدّ الأجناسيّ إلى أنّ التّخييل الذّاتي تلفّظ إثباتيّ يدّعي الاختلاق والجدّ أو الصّدق معا «أنا ولست أنا». فهل سيكون التّخييل بهذا المعنى جنسا ثالثا مولودا مشوّها/ هجينا من السّيرة الذّاتيّة والرّواية بضمير المتكلّم؟

إنّ التّخييل الذّاتي في نظرنا كتابة ملتبسة ولذلك فهو موسوم بالسّعة والمرونة والتعدّد والانفلات عن كلّ حدّ أجناسي وعلى الرغم من ذلك فلسنا في منأى عن العناد المعرفي مثل غيرنا من المنظّرين الذين يؤكّدون زئبقيّة هذا الجنس الأدبيّ ومع ذلك يدرسونه مستقلاّ عن سائر الأجناس الأدبيّة الذّاتيّة الأخرى.

## فما خصائص التّخييل الذّاتي؟

حاولنا أن نستخلص خصائص التّخييل الذّاتي أو شروط كتابته كما جاء في تعريف رائده سارج دوبروفسكي فضبطناها في ثلاث خصائص كبرى:

فأمّا الخاصيّة الأولى فأجناسيّة تعاقديّة، ذلك أنّ دوبروفسكي وفيليب فيلان (Phillipe Vilain) وفيليب قاسبرني (Philippe Gasparini) يلحّون على الميثاق الرّوائي وأنّ التّخييل الذّاتي رواية الأنا حتى يتركوا بينه وبين السّيرة ذاتيّة مسافة. وفي الآن نفسه تكون السّيرة الذّاتيّة مادّة أساسيّة للتّخييل الذّاتي.

وأمّا الخاصّيّة الثانية فعَلَميّة، نسبة إلى اسم العلم، ينبغي أن يحمل الرّاوي اسم المؤلّف نفسه، وهذا ما يميّز التّخييل الذّاتي من الرّواية السّيرة الذّاتيّة. وقد لاحظنا في هذه الخاصيّة استفادة دوبروفسكي من قول فيليب لوجون في أنّه لاشيء يمنع من أن يحمل الرّاوي اسم المؤلّف الحقيقيّ.

وأمّا الخاصّية الثالثة فإيقاعيّة موسيقيّة تتعلّق بأسلوب الكتابة الذي يعتمد التّجانس الصّوتي والإيقاع الموسيقيّ، وهي خاصّية في اعتقادنا تخرج عن حدود السّرديّة والحكاية المنسجمة لتتنزّل في فضاء السّرد الشعريّ أو القصّة الشعريّة وفق المفهوم الذي وضعه جان-إيف تاديه لهذا الجنس الأدبي، لكنّنا وجدنا من يبحث في أنواع التّخييلات الذّاتيّة، فأمّا لوران جيني (Laurent Jenny)(٩) فيميّز بين نوعين من التّخييل الذّاتي، الأوّل أسلوبي يتعلّق بمفهوم مخصوص لعلاقة الكتابة مطلقا بالمعيش. وأمّا النّوع الثاني من التّخييل فمرجعيّ وهذا ما أثار انتباهنا فهل عنى جيني بـ«المرجعيّ» أن يكون الواقع الخارجي مادّة أساسيّة للتّخييل الذّاتي؟

لم يكن الأمر هيّنا بالنّسبة إلينا ونحن نفكّر في الخلافات القائمة بين منظّري هذا الجنس الأدبيّ الفرعيّ وتساءلنا عن مفهوم التّخييل أوّلا في هذه الكتابة وعن وعي المؤلّفين به وهم يبدعون نصوصا لا تقطع نهائيّا مع العالم الخارجي. لقد أدركنا هذه

المسألة لو تجاوزناها لبقيت ثغرة في عملنا. فعلا، لقد نبه هيبي سيباستيان وكولونا وقاسبرني قبلنا إلى إشكاليّة التّخييل نفسه قبل تدبّر خصائص جنس التّخييل الذّاتي. فكانت رحلتنا صعبة لأنّها احتاجت عودة إلى دراسات اهتمّت بمبحث التّخييل. ونعترف أنّنا لامسنا الموضوع بما يقتضيه منّا البحث في إشكاليّة الجنس الأدبي الذي اخترناه. لامسناه لأنّه يزجّ بنا في متاهات لم نستطع منها فكاكا إلاّ بالتنبّه يقينا إلى أنّنا نخوض مغامرة فلسفيّة كبرى قد تبعدنا عن موضوعنا الأصلي، لكنّها مغامرة ضروريّة.

فانطلقنا من كتاب دوريت كون الموسوم بـ«خاصّة التّخييل» لنعرض أهمّ النظريّات التي تناولت مسألة التّخييل في كتابات كايت هامبارقار وروبرت سكولز وعند نقّاد أنقلو- سكسونيين وعادت بنا إلى أعمال ريكور الرّائدة في «الزّمن والسّرد». وكان علينا أن نحدّد مفهوم التّخييل في الاستعمال البسيط المتداول المرادف للمختلق والمبتدع أي التّخييل الذي يعرفه النّاس في الكتابات الصّحفيّة أو في الخرافات التي كان أجدادنا يقصّونها علينا في طفولتنا، لنخلص إلى دلالات التّخييل على الرغم من اتّساع هذا الحقل المتشابك فوقفنا عند:

- التّخييل مضادًا للحقيقة.
- التّخييل تجريدا تصوّريّا.
- التّخييل مرادفا مماثلا للأدب والقصّة على وجه الخصوص.

وانتبهنا إلى اختلاف معنى التّخييل في الفلسفة وفي الخطاب الأدبي وهذا ما أكّدته دوريت كون في قولها: «المنطق الوحيد الذي يجعل عبارة الحقيقة التّخييليّة ليست ضديدة، هو أن نعتبر التّخييل جنسا، ذلك أنّ التّخييلات الأدبيّة لابدّ أن تقترن بنظريّة التّخييل عامّة.

وهنا تكمن الصّعوبة في تمييز التّخييل في معناه المجرّد من المعنى العامّ باعتباره تعبيرا تلفظيّا أو أدبيّا أو باعتباره رؤى ذهنيّة. ولم نقتصر على دراسة دوريت كون المهمّة فحاولنا في كتابنا أن نتتبّع منهج تفكيرها في مسألة التّخييل، وهي تحاور المشتغلين بالفلسفة التحليليّة وبالأعمال اللّغويّة والمهتمّين أيضا بالأجناس الأدبيّة كالرّواية والسّيرة الذّاتيّة والسّيرة الذّاتيّة المتخيّلة، بل عدنا أيضا إلى كتاب كايت هامبرقار في «منطق الأجناس الأدبيّة» وهو الذي كان عمدة كتابنا الأوّل «الرّواية العربيّة المعاصرة بضمير المتكلّم».

لم تخف هامبرقار حيرتها وقلقها وهي تتدبّر قضايا تؤسّس لمنطق الأدب وتتناول مسألة التّعارض بين الواقع والأدب بكثير من الاحتراز لتنتهي إلى أنّ التّخييل يستمدّ بنيته من الواقع فضلا عن أنّها تثير مسألة القصّ بضمير المتكلّم الذي أخرجته من خانة التّخييلي إلى المرجعيّ.

لكن لدوريت كون الفضل والحقّ يقال في مناقشة هذا الجدل الإبستيمي وكانت إفادتنا من دراستها كبيرة في مبحث يتعلّق بتطوّر الأجناس الأدبيّة الذّاتيّة وأضفنا إلى هذه الدّراسة عملا مهمّا آخر في السّرديّات التلفظيّة. فعدنا إلى روني رفارا (René Rivara) الذي لم ينف صلة مؤلّفي القصص التخييليّة وقرّائهم بالعالم الواقعي، عالم البشر المادّي، لكن إلى ذلك فهم يتحكّمون في عوالم التّخييل والأحداث التي تدور فيها القصص. وينتبه رفارا إلى ميثاق التّخييل الذي يتيح للمؤلّف أن يسرد الغريب والعجيب والمحتمل.

وأشار رفارا إلى هذه العلاقة المعقّدة بين التّخييل والواقع فاقتضى التّعامل معهما طريقتين: الأولى تتمثّل مفهوم الواقع بالمعنى الأرسطي والثّانية تعمد إلى التّبعيد (Distanciation) في خلق المسافة بين التّخييل والواقع في نوع يسمّيه ريفارا بالتّخييل - ما فوق الطبيعة. وكان علينا أيضا، فضلا عن أعمال هامبرقار وسكولزوكون وجيرار جينات وروني رفارا ... أن نعود إلى مسألة التّخييل والأعمال اللغويّة؛ لأنّ الملفوظات التّخييليّة

الإثباتيّة (Les assertions) تنزّل السّرد التّخييلي في ممارسة لسانيّة براغماتيّة عبر توظيف الأعمال اللّغويّة: أكّد - أمر- تساءل - نفى - تعجّب - خمّن ... ولقد تعامل جيرار جينات نفسه وهو الإنشائي مع الملفوظات التخييليّة في ضوء نظريّة الأعمال اللغويّة لأنّ فعل التّخييل عنده هو فعل اللّغة (انظر: Fiction et Diction, seuil, Paris, 1992 ).

لقد أغنت الفلسفة التحليليّة نظريّة الأعمال اللّغويّة. ففي كتاب «المعنى والتّعبير» لجون سورل (John Searl)، وفي مبحث «وضعيّة خطاب التّخييل المنطقيّة»(١٠) تحديدا، عالج الباحث مسألة الملفوظات السّرديّة في النّص التّخييلي وتتجلّى في علاقة الإثباتات المصطنعة بالإثباتات الصّادقة. وتكمن الصّعوبة في الفصل بين الملفوظات التّخييليّة والملفوظات الحقيقيّة لأنّ اللّغة واحدة. فلا وجود لخاصّيّة نحويّة أو نصّيّة أو سيمائيّة تمكّننا من تنزيل نصّ في فضاء التّخييل.

فعدنا إلى نظريّة العوالم الممكنة وفق تصوّر أمبرتو إيكو(١١) وهي عوالم تتكوّن من أفراد وأعمال وأحداث لن تكون مستقلّة عن العالم الواقعي في حالة قصص الخيال العلميّ أو القصص العجائبيّة والحكاية هي عالم ممكن الوجود. ولنظريّة العوالم الممكنة علاقة بأفق انتظار القارئ وترقّباته.

كانت مراجعنا في مقاربة إشكاليّة التّخييل عامّة وجنس التّخييل الذّاتي على وجه الخصوص متنوّعة لسانيّة وفلسفيّة ونفسيّة وسرديّة... لكنّها صعبة تحتاج إلى عمل آخر إضافي، وهي مهمّة لمشروعنا الكبير الذي اخترنا في «كتابات الأنا».

وخلصنا، حتى لا نقول انتيهنا في مثل هذه المواضيع الصّعبة الشّائكة إلى أنّ مجال التّخييل لا يقتصر على الأدب المكتوب أو الشّفوي أو السّينمائي أو في الرّسوم التشكيليّة والصّور المتحرّكة والرّوايات، وإنّما التّخييل متأصّل في المعيش اليوميّ والتّجربة الإنسانيّة و»تصبح الحياة نفسها سلسلة من المتواليات السّرديّة، ويصبح السّرد واقعا معيشا، أو كما يعبّر ريكور تُروى الحياة، ويُعاش السّرد»(١٢).

## إجرائيّـــا

بعد رحلتنا النّظريّة في «التّخييل» وفي خصائص التّخييل الذّاتي خصّصنا الباب الثاني من كتابنا لتدبّر كيفيّات الاشتغال بهذا الجنس الأدبي في النّصوص العربيّة، لكن اعترضتنا عقبتان:

- الأولى: قلّة النّصوص التي تصرّح بعقد التّخييل الذّاتي، بل إنّ أغلبها كتبت وسردت بميثاق روائيّ.
- الثّانية: بنينا تصوّرنا للفصول الثلاثة وفق التّقسيم الكولوني (نسبة إلى فانسون كولونا) غير أنّنا أدركنا تسرّب النّوع الرّابع للتّخييل الذّاتي وهو «التدخّلي» ونعني به، تدخّل المؤلّف بكيفيّات مختلفة، ضمنيّا وصراحة إلى الأنواع الثلاثة:

**الفصل الأوّل: «من قال أنا «تخييل ذاتي» لـ عبد القادر الشاوي: التّخييل الذّاتي السّيري**

في هذا الفصل أكّدنا وعي الرّوائيّ والنّاقد المغربيّ عبد القادر الشاوي بخصائص جنس التّخييل الذّاتي وهو الذي كانت له تجربة إبداعيّة في هذا النّوع من الكتابة ذاتها (دليل العنفوان) وتجربة نقديّة في بحثه في السّيرة الذّاتيّة بالمغرب. هذا الوعي الأجناسي حضر في العنوان الفرعيّ الذي وضعه لكتابه «تخييل ذاتي». فلم يكن هذا المصطلح ولا ميكانزمات الكتابة فيه غريبين جديدين في النّقد المغربي (محمّد الدّاهي، محمّد برّادة، زهور كرام ...) ولذلك وجد هذا الجنس الأدبي الذّاتي حيّزا كبيرا في الدّراسات النّقديّة المغربيّة، خلافا عندنا في تونس.

في هذه التّجربة الإبداعيّة الطّريفة، تخيّل

المؤلّف الشّاوي الحقيقيّ تجربة الاحتضار/ الموت في نصّ لم تتخلّص فيه الأنا التجريبيّة من مشهد مرضها الحقيقي بداء السّرطان، فالمادّة الحقيقيّة الأولى هي المحفّز لكتابة التّخييل الذّاتي السّيري. واللاّفت للنّظر في نصّ الشّاوي تحوّل أدب الشهادة والاعتراف المرجعي إلى فضاء التّخييل، فيستحيل هذا الأدب إلى اعتراف تخييلي تجربة شخصيّات متخيّلة وإن أشارت أسماؤها إلى وجود خارج- النصّ حقيقي.

نزّلنا تجربة الموت المتخيّل/ المفترض في التّخييل الذّاتي السّيري والتأمّلي في الآن نفسه، وهو تأمّلي لا في تيمة الموت فحسب، بل في الأثر الذي يتركه الموت في الشخصيّات المتخيّلة التي يفرض المخيّل لذاته تأثّرها وانفعالاتها النفسيّة واعترافاتها ويضمّن رسائلها ... إنّه الإحساس الحقيقي وإن كان ذلك في مجال التّخييل بالفواجع الممكنة.

ولئن حاولنا البحث عن علامات حضور السّيرذاتي في «من قال أنا» وفي النّصين الآخرين «محاكمة كلب» و«أنثى السّراب»؛ فإنّ هذه العلامات تنفلت وتندثر في لعبة الإيهام بالسّيرذاتي وفي لعبة التفنّن في الكذب. فكان المؤلّف الذي يلحّ على مرجعيّة أسماء المكان التي لها وجود حقيقي في الجغرافيّة العربيّة (المغربيّة) يطلب التّصديق وهو يعرف أنّه يحتال بالأدب والفنّ لينخرط القارئ في لعبة «الكذب الحقيقي».

في هذه التّجربة المتخيّلة الطّريفة في نصّ الشّاوي وقفنا على دلالات «الموت المتخيّل» وعلى رغبة الموت في إنتاج عالم يتضاعف فيه الإحساس بالفاجعة والتأمّل الذّاتي، هي لعبة لا تتصّل بالذّات مع جسدها وفكرها الخاصّ فحسب، لكنّها لعبة كما يقول ميشال فوكو «تتمّ بواسطة الفكر حول الذّات نفسها أي القيام بواسطة الفكر ليعيش تجربة الموت قريبا ...»(١٣).

**الفصل الثاني: التّخييل الذّاتي العجائبي، ازدواجيّة الذّات الإنسيّة الحيوانيّة في «محاكمة كلب» لعبد الجبّار العش.**

اخترنا «محاكمة كلب» ونزّلناها ضمن التّخييل الذّاتي العجائبي، ويعود ذلك أوّلا إلى اطمئناننا المبدئيّ والصّريح (لا الضّمني والترميزي) بأنّه يعسر أن نتقبّل الخرافات وروايات الخيال العلمي والقصص العجائبيّة تقبّلا سيرذاتيّا. فنكون بذلك قد سايرنا نظريّا التّصنيف الكولوني. لكنّنا عندما أوّلنا تجربة الإنسان/الكلب في نصّ العشّ أدركنا أنّ التّخييل يتضمّن السّيرذاتي «إنّه دهاء» كما تقول ماري داريوساك.

وما خلصنا إليه في هذا النّوع العجائبي من التّخييل الذّاتي أنّ الرّاوي «عرّوب الفالت» بهذا الاسم الغريب قد يلتبس مع صورة المؤلّف الحقيقي. لكنّ غياب الاسم الحقيقي قد خرق في نصّ العشّ ما قنّنه دوبروفسكي من شروط كتابة التّخييل الذّاتي، ولكن المؤلّف يتجاوز التّنظير للجنس الأدبيّ ليتصرّف في عالمه السّردي التّخييلي. وما خلصنا إليه في هذا الفصل هو تحوّل المخيّل ذاته من وضعيّة أنطولوجيّة إلى وضعيّة فنّية عجائبيّة برسم بورتري كلبيّ. إنّ الرّاوي الشّخصيّة مسكون بهوس المسخ الحيواني.

في هذا النّوع العجائبيّ من التّخييل الذّاتي تتكثّف الدّلالات الرّمزيّة فتخرق الذّات الكلبيّة، وهي الوجه الآخر لصورة الإنسان المشتتّة خصائص السّرد الذّاتي بضمير المتكلّم الذي عادة ما يهيمن عليه الغرور والصّلف والنّرجسيّة.

ولقد وجدنا حجّة علميّة في عملنا في هذا الفصل وفي الكتاب كلّه للعودة إلى تقنيات التّحليل النّفسي الذي اعتمده لا المختصّون النّفسيون في تحليل اضطرابات الأنا، وإنّما وظّف في الأدب العجائبيّ الذي تكثر فيه الهذيانات.

ورأينا كيف تنبري الذّات الكلبيّة في نصّ

العشّ في مقام المحاكمات البشريّة تتحدّث عن حقوق الكلاب!

وقادنا البحث في التّخييل الذّاتي العجائبي إلى الانتباه إلى توظيف المحاكاة السّاخرة وتمثّلت في محاكاة نصوص فرانز كافكا في «أبحاث كلب» ومحاكاة حركات الكلاب ونباحهم ومحاكاة النصّ للأدب القضائي وفضاء المحاكم البشريّة.

وبحثنا في نصّ العشّ عن تعدّد المعنى فخرجنا من العجائبيّة إلى وضع اللّقيط اجتماعيّا وقانونيّا في عالم البشر، وانتهينا إلى كيف تعمد الأنا المتخيّلة إلى تجميل صورة المرفوض دينيّا واجتماعيّا. ولذلك فالتّخييل الذّاتي العجائبيّ لا تنقطع أواصره بمناقشة الواقع والقانون. وعلى الرغم من صعوبة الكتابة في هذا النّوع من التّخييل الذّاتي العجائبيّ الذي هو من خصيصة الموهوبين كما يقول فانسون كولونا، فإنّ العشّ استطاع أن يلج هذا العالم لا اعتمادا على شهادة ذاتيّة قد تكون حقيقيّة فحسب، لكن بالاستعانة على ذاكرة تناصيّة متعدّدة ظهرت فيها الذّات المتخيّلة حقيرة مشيّئة مرفوضة («اللجنة» لصنع الله ابراهيم وأغلب نصوص فرائز كافكا...).

**الفصل الثالث: التّخييل الذّاتي المرآوي**

انطلقنا في هذا الفصل من العتبات النصّية وبنية «أنثى السّراب» لواسيني الأعرج. فالعتبات صرّحت بميثاق القراءة وموقف المؤلّف نفسه من علاقة الأدب بالواقع. وأدركنا أنّ هذه النّصوص المصاحبة لما قبل المتن الحكائي لخّصت رؤية واسيني النّقديّة من جهة وفكّكت لغز الحكاية كلّها، فلم يكن اختيار المؤلّف لحجّة الشّاهد الأدبي (جورج لويس - بورج) اعتباطيّة وإنّما كشفت تبنّي الأعرج لهذه الحقيقة المطلقة وهي حقيقة الأدب.

حاولنا في هذا الفصل أن نتدبّر خصائص نوع آخر من التّخييل الذّاتي الذي حدّده كولونا (Colonna). فالتّخييل المرآوي يدلّ على مفهوم الانعكاسيّة الذّاتيّة La reflexivité، عمليّة شبيهة بعمل الرّسام الذي تنعكس صورته في مرآة اللّوحة لحظة رسمه لذاته. لقد ظهرت هذه التقنية كما يلحّ على ذلك لوسيان دالنباش (Lucien Dällenbach) مع روّاد حركة الرّواية الجديدة. إنّها نوع من الانكفاء الذّاتي والتأمّل في ميكانيزمات الإبداع والكتابة التّخييليّة. ولقد دفعنا هذا النّوع من التّخييل الذّاتي إلى العودة إلى مفاهيم أخرى كالاستعارة العكسيّة والميتاتخييل أو الميتاقصّة وكلّها مصطلحات تتنزّل في قصّ ما بعد الحداثة أو القصّ التجريبي. فماذا حدث عندما ضجّ نصّ «أنثى السّراب» بهذه التّقنية وهذا الوعي النّقدي الممتدّ على كامل النصّ والمتكرّر في صيغ متنوّعة؟

لاشكّ أنّ نصوصا غربيّة وعربيّة كثيرة وظّفت هذه التّقنيات في العمل الإبداعي. ولقد دأب الأعرج خاصّة على هذه العمليّة الفنّية وتكثّفت الرّؤى النّقديّة والتبست شخصيّة النّاقد بشخصيّة المبدع والمؤلّف الضّمني والشخصيّات الرّوائيّة في لعبة معقّدة تعدّدت فيه الهويّات. وللتّذكير، فإنّنا نبهنا إلى هذه الطريقة التناصيّة الذّاتيّة وهيمنة رؤى المؤلّف النّقديّة في كتابنا الأوّل «الرّواية العربيّة المعاصرة بضمير المتكلّم» ولكنّنا لم نوظّف مراجع نظريّة في المسألة ممّا جعلنا نعود إلى جماليّات ما بعد الحداثة الرّوائيّة في نصّ «أنثى السّراب» فنكتشف مفهوم مغامرة الكتابة التّخييليّة والتأمّل في تقنيات العمل الإبداعي ومناقشة علاقة المؤلّف الحقيقيّ بالعوالم الممكنة التي يبتدعها . وفطنا إلى إرهاق نصّ «أنثى السّراب» بهذه النّصوص الذّاتيّة والنّصوص المضمّنة لنقّاد ومبدعين وفنّانين كثر كان لهم تأثير كبير في ذاكرة المبدع التناصيّة. ولا تكشف هذه الطريقة الصّاخبة في توسيع فضاء التّخييل الذّاتي على تضخّم الذّات النّرجسيّة فقط. ولكن أبانت عن خصيصة أسلوبيّة يتّسم بهذا التّخييل الذّاتي المرآوي والسّيرالذّاتي الذي يميل

فيه صاحبه إلى التّفاصيل المملّة وإلى بعثرة الذّات ونصوصها كالمرايا المحدّبة.

ولئن انطلقنا في المدخل النّظري من الوقوف على النّعوت التي بها وصف التّخييل الذّاتي بكلّ أنواعه الفرعيّة التّحتية ، فقلنا إنّه جنس هجين جامع لنصوص ذاتيّة كثيرة ، فإنّنا نبهنا إلى هجنة أخرى داخل الهجين نفسه إلى تقاطع التّخييل الذّاتي مع جنس الرّواية الترسّليّة وأدب الشّذرات والشظايا. فكان قوام نصّ الأعرج على رسائل كثيرة مضمّنة مبثوثة، متقطّعة هنا وهناك في المتن الحكائيّ وفي الهوامش وفي نصوصه السّابقة ومستمدّة من نصوصه اللاحقة التي ستأتي والتي وعد قارئه بها...كيمياء من النّصوص المتداخلة في فوضى ممّا وسم نصّ «أنثى السّراب» بالتّشظّي والتقطّع.

ليست النّتائج جديدة أو من خصائص جنس التّخييل الذّاتي فلقد انتهينا إليها في كتابنا «الرّواية بضمير المتكلّم» فهل بهذا المعنى تكون الرّواية بهذا النّمط السّردي تخييلا ذاتيّا؟

وخلصنا إلى تنزيل نصّ «أنثى السّراب» فضلا عن تقاطعه مع الرّواية التّرسلية وأدب الشذرات في القصّ النّرجسيّ الذي لا يكشف فقط عن لاوعي المؤلّف المسكون بصورة الأنا المبدعة المتعالية، وإنّما يكشف إلى ذلك عن لاوعي النصّ المتفرّد بخصائص أسلوبيّة تميّزه من النّصوص الأخرى، نصّ يكتظّ بمعارف واسعة تتولّد داخله أجناس وتتعايش لتنتج نصّا جامعا كبيرا ينفتح عن مفهوم الكتابة التخييليّة الذّاتيّة عند الأعرج.

فنتجاوز في نصّ «أنثى السّراب» نرجسيّة المؤلّف إلى الحديث عن نرجسيّة النّص التّخييلي، ممّا ينتج عنه متعة مضاعفة مشتركة بين النّص والقارئ، فتتولّد، لا أسئلة ما وراء القصّ فقط، بل وما وراء فائض القصّ métasurfiction (والمصطلح من عندنا).

لكنّ السّؤال الذي أرّقنا ونحن نتدبّر هذه الأنواع الثلاثة لجنس التّخييل الذّاتي في مدوّنتنا: السّيري والعجائبيّ والمرآويّ هو: ألم يحضر «التدخّلّي» ونقصد به تسلّط صوت المؤلّف في الأنواع الثلاثة؟

حتّى لا نكرّر ما جاء في هذا التّقرير نقول إنّ النّوع الرّابع الذي وضعه كولونا وهو «التّخييل الذّاتي التدخّلي» حاضر في نصوص مدوّنتنا الثلاثة بطرق مختلفة وحاضر في الرّواية بضمير المتكلّم. فلا يملك المخيّل ذاته عندما يقول أنا إلاّ أن يتكلّم عن أناه لا في فضاء التّخييل ليكتسب هويّة سرديّة فحسب ولكن ليعلن حضور المؤلّف الحقيقي والأنا التجريبيّة لننتهي إلى أنّ التّخييل الذّاتي فضلا عن أنّه يعكس «إيديولوجيّة الاختلاق اللّعبي» فإنّه لا ينفي تسرّب «المرجعيّ» بأشكال مختلفة.

وفضلا عن هذه القضايا فلقد اعترضتنا مسألة أخرى مهمّة تتعلّق بأسلوب الكتابة، ويوضحها هذا السؤال:هل للتّخييل الذّاتي أسلوب كتابة مخصوصة يميّزه عن الأسلوب الرّوائي أو السّير ذاتي؟

لقد ركّز سارج دوبروفسكي في تعريفه للتّخييل الذّاتي على الأسلوب الإيقاعي الموسيقي وكثافة الصّور المجازيّة ولغة الشّعر، وقد وجدنا في نصّ «أنثى السّراب» على وجه الخصوص تسريد الشّعر والكتابة على شاكلة الأسطر الشعريّة، هي الملاحظات ذاتها التي انتهينا إليها في بحثنا الأول في «الرّواية العربيّة المعاصرة بضمير المتكلّم» فلا اختلاف إذن في أسلوب الكتابة، ولكنّنا نقول فضلا عن ذلك إنّ الاختيار الأسلوبي الشّعري الموسيقي يعود إلى المؤلّف نفسه، ولا يُعد ذلك من خصائص جنس التّخييل الذّاتي فقط. وثمّة من نزّل التّخييل الذّاتي في الأدب السوريالي؛ إذ تكثر فيه أحلام اليقظة والهذيانات والأنا الهواميّة. هذا الأدب الذي يحرّر الذّهن مطلقا وينعتق من كلّ القيود المادّيّة.

## حضور الآخر في التّخييل الذّاتي

ألحّت كلّ الدّراسات التي تناولت جنس التّخييل الذّاتي على السّرد الذّاتي بضمير المتكلّم، وعلى وصف عوالم الأنا الغنائيّة الباطنيّة، وعلى كثافة الحوارات الذّاتيّة المطوّلة والتأمّلات في عوالم الفرد واستعمال تقنية الاستبطان الذّاتي، لكن هل الآخر مقصيّ من هذا الحيّز الذّاتي؟. فلئن ركّز التّخييل الذّاتي على اللاّشعور والتّجربة الفرديّة فإنّه لم يقص الآخر الملازم للذّات. وقد رأينا في نصوص مدوّنتنا - وإن كان ذلك أيضا في التّخييل العجائبي - كيف كانت الذّات في صراع دائم مع المجموعة والمقدّسات ومختلف الأجهزة القمعيّة لحريّة الفرد هي التّيمات نفسها: الأنا والآخر ووعي البعد الجسدي ومفهوم الحريّة التي نجدها في كلّ عمل إبداعي، وليست هي تيمات خاصّة بجنس التّخييل الذّاتي. فطرحت قضايا القيم الجماليّة والثّقافيّة والإيتيقيّة وقيم المحاكمات العادلة لأعداء الحرّيات الفرديّة.

وبعد فهل استطعنا أن نحلّ بعض إشكاليات هذا الجنس الأدبيّ «المحرقة للسّيرة الذّاتية» كما قيل؟ أم مازلنا داخل الإسطوانة الأجناسيّة ننوس بين ما بعد السّيرة الذّاتيّة أو السّيرة الذّاتيّة الجديدة والرّواية بضمير المتكلّم أو السّيرة الذّاتيّة المتخيّلة.

وهل يبقى الأمر مجرّد تعدّد اصطلاحي لمفهوم واحد مشترك فتتّسع بذلك صنّافة كتابات الأنا؟ لماذا لا نحسم الأمر- على الرغم من صعوبة هذا الحسم - ونعود إلى مصطلح أرنو شميت «السرد الذّاتي» لا لهدف ضبط خصوصيّة جنس أدبيّ، بل ليدلّ هذا المصطلح (السّرد الذّاتي) على شكل كتابة معاصرة لنصّ جامع ولفضاء سيرذاتيّ أرحب[١٤].

ما الذي أضافه ميثاق التّخييل الذّاتي للميثاق الرّوائيّ لاسيما وأنّ جلّ منظّري التّخييل الذّاتي يلحّون على أنّهم يكتبون رواية يخيّلون فيها ذواتهم والأحداث الحقيقيّة؟

لماذا علينا أن نتقبّل التّخييل الذّاتي بكثير من الشّكّ فنتلصّص أو نبحث داخله على ما يرجعنا إلى عالم المؤلّف الحقيقيّ الذي نتابع مسيرته الثقافيّة والأدبيّة والسّياسية.. في الحياة؟

لقد انطلقنا في دراستنا من هذه الفرضيات والتّساؤلات حول موقع «التّخييل الذّاتي « في صنّافة كتابات الأنا وعلاقة هذه الأجناس الذّاتية بعضها ببعض. وحاولنا أن نتجاوز نعوت تهجين هذا الجنس الفرعيّ المراوغ، من قبيل أنه مسخ أدبيّ متنكّر دخل باحتيال إلى فضاء السّيرذاتي، وأنّه جنس سيّء (جاك لوكارم) وجنس غير جادّ (ماري داريوسيك)، وأنه من نتائج العولمة والهجنة الثقافيّة (إزابل قرال) ..وهو يعكس التّحولات الأدبيّة والمعرفيّة والقيميّة والجماليّة ...إلى آخره من تلك الصّفات التي لم يتوان الدّارسون على نعت هذا النوع من أدب الذّات.

لكن على الرغم من ذلك حاولنا تدبّر خصائص التّخييل الذّاتي في نصوصنا العربيّة التي اخترنا. ففتحت لنا الدّراسة النّظر في مسائل تتعلّق بموضوعات التّخييل الذّاتي وأسلوبه الإيقاعيّ والغنّائيّ، وهيمنة المسرّات الذاتية والحوارات الباطنيّة المطوّلة..كما قادنا البحث إلى التساؤل عن علاقة التّخييل الذّاتي بالرّواية التّرسلية وأدب الشّذرات والشّظايا في «أنثى السّراب» على وجه الخصوص ..والتباس الأنوات المتكلّمة في خطابها: من يكتب؟ ومن يروي؟ ومن يعيش المغامرة؟ ومن يدرك العالم الباطنيّ والخارجيّ؟ ومن ينظّر إلى الخطاب التّخييلي؟ وكيف ينتقل المخيّل لذاته من التناصّات الغيريّة الخارجيّة إلى التّناصّ الذّاتي؟ وكيف يوظّف الرّاوي تقنيات التّحليل النّفسي في تجربة الموت (من قال أنا، للشّاوي) وتجربة الجنون في سرد عجائبيّ (محاكمة كلب، للعشّ) وتجربة المرآة والكتابة الحميميّة والميتاقصّ (أنثى السّراب، للأعرج)؟

وكيف تماهى الذّات المؤلّفة الحقيقيّة مع

هويّة الشّخصية المتخيّلة في جميع النّصوص (أنثى السّراب)؟

## نتائج بحثنا

لا يمكن أن تكون نتائجنا في كتابنا «الكذب الحقيقي» عامّة ونهائيّة، ولكن نَعُد أنّ انخراطنا في هذا الجدل الأجناسي النّقدي قد يسهم في التّعريف بجنس التّخييل الذّاتي في مؤسّساتنا الجامعيّة بعد أن تراكمت الدّراسات في موضوعي السّيرة الذّاتيّة والرّواية الجنس الذّي مازال يثير قضايا متعدّدة.

وكرّر الباحثون الشّبان الجدد أعمال غيرهم من أساتذتهم (جليلة الطريطر وشكري المبخوت ومحمّد الباردي ...) وتوقّف الاطّلاع على حدّ علمنا على الدّراسات الجديدة المهتمّة بما بعد السّيرة الذّاتيّة الكلاسيكيّة أو السّيرة الذّاتيّة الجديدة .

ونعتقد أنّ ابتكار هذه المصطلحات الأجناسيّة الجديدة تعدّ مثل «الموضة الأدبيّة» أو «الكتابة-الحدث» إلاّ أنّها كتابات لا تقطع صلتها بالأجناس الأدبيّة الذّاتيّة السّابقة بل هي تضيف لصنّافة كتابات الأنا عامّة مصطلحات جديدة قد تتجاوز الأجناس السّابقة وقد تبقى في فلكها تدور داخل الاسطوانة الأجناسيّة المعقّدة.

## رهاناتنا العلميّة في دراسة تتعلّق بالتّخييل الذّاتي

لم ننزّل كتابنا ضمن البحث عن تحوّلات كتابات الأنا التّخييليّة والمرجعيّة فحسب، ولم تكن المسألة تتعلّق بالجدل الأجناسيّ أو التّعاقدي القرائيّ فقط وإنّما ننزّل الدّراسة كما فعل قاسبرني وإزابال قرال ضمن الظّاهرة الثقافيّة عامّة، وضمن قضيّة موقع الفرد في الفعل الثقافي لا في الحيّز التّخييلي فحسب. كيف يمكن للأسرار الفرديّة أن تتقبّل لا لكونها من فعل الإبداع ومن نتاج العمليّة المتخيّلة فحسب، بل لكونها عاكسة لأزمة الفرد في مجتمع يدين قيم الحريّة ووعي البعد الجسدي وقيم الكتابة عامّة؟.

ولذلك، ركّزنا في عملنا على الأبعاد النّفسيّة والأنطولوجيّة على وجه الخصوص وأوصلنا تأويل نصوصنا وتفكيك عوالم الذّوات المتخيّلة إلى إدراك «دراميّة الذّات» في مجتمع يدين الطّفل الغير الشّرعي ويدين قيم المؤلّف المتحرّر في كتاباته من الموانع الأخلاقيّة والدّينيّة.

ولئن كان مؤلّف السّيرذاتي يرغب في استعادة حياته سردا ليقول لنا «كن مثلي» طلعة قويّا متمرّدا، كن مثلي نموذجا في الصّبر على التخلّف والجهل، فإنّ مؤلّف التّخييل الذّاتي يكتب في الحاضر لا ليرغب في استعادة الزّمن المنفلت، ولكن لينقل الآن/ هنا أحلامه وشهاداته وشذراته التأمليّة وخطاباته المتزاحمة على خطاباته التّخييليّة في مفهوم الكتابة والحبّ والجسد والحرّية.

إنّ اختيار هذا النّوع من الكتابة يدلّ على وعي أيديولوجي فنّي من جهة وعلى الخوف من هيمنة دكتاتوريّة الجماعة والقيم المطلقة التي شيّأت الفرد، وتلاعبت بمشاعره وخصوصيّاته الذّاتيّة، واقتحمت عوالمه السريّة. فكانت ثورة جنس التّخييل الذّاتي منعتقة من هذه القيود والرّقابة من جهة والمعبرّة عن صوت الفرد الحرّ بأشكال إبداعيّة مختلفة[١٥]. لكن السّؤال الّذي بقي عالقا في أذهاننا: ما علاقة الكذب بالتّخييل؟ فإذا كان الكذب محمّلا بمعان أخلاقيّة مرفوضة اجتماعيا وقيميا في العلاقات الإنسانيّة، فهل سنحاسب المبدع إذا كذب في نصّه؟ هل يلتبس الكذب بالتّخييل في النّصوص الإبداعيّة؟

فلئن كان مؤلف السيرة الذاتية ينفي الكذب بعقد ميثاق الصدق/ الحقيقة فإنّ المخيّل ذاته يقول الحقيقة بميثاق الكذبة الروائية.

## الهوامش

1- Philippe Lejeune ,Le pacte autobiographique(bis),dans l'autobiographie en Espagne,2ème colloque international de la Baume-lès-Aix,mai,1982,Publications de l'Université de Provence,1982.

٢- تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الّصديق بوعلاّم، مراجعة :محمّد برّادة، ط١، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع ،القاهرة،ص ٢٧.

٣- مرجع مذكور

4- Marie Darrieussecq « L'autofiction, un genre pas sérieux », Poétique, n°107, 1996, p 372-373).

5- Jacques Lecarme : L'autofiction, un mauvais genre,autofiction et Cie,RIT 6,Université Paris X,1993.

6- Dorrit Cohn, le propre de la fiction, 1991.

٧- جاء هذا التعريف في كتاب فاسون كولونا، ص ٧٢٢.

8- Philippe Gasparini, Autofiction, Une aventure du langage, seuil, 2008, p 61-12.

9- Laurent Jenny,L'autofiction,Site du département de Français moderne de L'Université de Gevène .2003

10- John Searl, Le statut logique du discours de la fiction, In sens et expression, Ed, de Minuit, 1989.

11- Umberto Eco, Lector in fabula, le rôle du lecteur la coopération interprétative dans le texte narratif, Ed Grasset et fasquelle, pour la traduction française, 1985.

١٢- ديفيد وورد: الوجود والزّمان والسّرد/ فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩.

13. Michel Foucault, L'Herméneutique du sujet, Cours en Collège de France, 1981,-1982, Editions G.

١٤- استخلصنا هذه الفكرة من رأي إزابل قرال لتحسم مسألة التّخييل الذّاتي المعقّدة (انظر كتابها، التّخييل الذّاتي، مرجع مذكور، ص٢٣). لكنّنا لا نوافق أرنو شميت (Arnaud Schmitt) ولا إزابال قرال فيما ذهبا إليه، لأنّ السّرد الذّاتي قد نجده في سائر كتابات الأنا المرجعيّة والتّخييلية: اليوميّات والمذكّرات والرّسائل..ونضيف إلى هذه الأنواع لفظتي "التّخييليّ" أو "الرّواية" لنغادر الأنواع المرجعيّة إلى التّخييلية: رواية اليوميات أو اليوميّات المتخيّلة، رواية المذكّرات، الرّواية التّرسليّة والرّواية بضمير المتكلّم ...

١٥- انظر فيليب قاسبرني: التّخييل الذّاتي، مغامرة اللّغة، مرجع مذكور، ص ص ٣٢٦-٣٢٧.

# تشريح المرايا
# في نقد مشروع عبد العزيز حمودة*

**نبيل محمد صغير****

لا يختلف اثنان في أنّ النقد العربي المعاصر يعيش عدة أزمات، سواء على الصعيد المصطلحي أو على الصعيد المفهومي والمعرفي، أو في فهم الخلفيات الفلسفية، التي قامت عليها الاتجاهات النقدية الغربية من أجل تمثّلها واستثمارها في نظرية نقدية عربية تؤسس لمقاربة النصوص والخطابات العربية الإبداعية، والنقدية كذلك.

في واقع الأمر، لم يقف النقاد العرب مكتوفي الأيدي إزاء هذه المشاكل التي يعيشها الفكر والنقد العربي المعاصر، على حد السواء، فقد حاولوا تأسيس العديد من المشاريع النقدية، فمنها ما نال رواجا، ومنها ما لم يخرج عن نطاقه الضيق. فمن المشاريع النقدية الرائجة، إلى حد معين نذكر على سبيل المثال: محمد مفتاح وسعيد بنكَراد وعبد الملك مرتاض ومحمد عابد الجابري في المغرب، وكل من جابر عصفور وكمال أبي ديب وعبد العزيز حمودة في المشرق؛ هذا الأخير الذي كان مدار بحثنا وتركيزنا في خطابه النقدي ونقده للنقد على السواء.

إن جميع هذه المشاريع النقدية الكبرى يلزمها ما يسمى بنقد النقد، لكي تؤسس لذاتها تأسيسا قويا وخاليا من التناقضات والهفوات، التي تُنقص من قيمتها وقوة تناسقها وانسجامها الداخلي على مستوى التصورات والمفاهيم الإجرائية. فقد أنتجت الخطابات النقدية المذكورة، وغيرها خطابات نقدية موازية لها، أو أعلى درجة منها، فكانت بمثابة ميتانقد لها ( لغة ثانية)؛ إذ أصبح النقد في ذاته مدونة يشتغل عليها نقد النقد من أجل الكشف عن خصائصه ومميزاته، وبلورتها في نطاق مضبوط من أجل ممارسة سليمة ومعرفة دقيقة به، ولهذا كان هدف نقد النقد الأساس هو تطوير عملية النقد التي تُعد، بدورها، الأساس في تطوّر التجربة الإبداعية، وبالخصوص الأدبية؛ إذ لا أدب ولا فكر ولا فلسفة بدون وجود نقد سليم، مؤسس على معايير وثوابت وإواليات سليمة وهذه الأخيرة لا توجد، بدورها، دون أن يكون هناك متابعة للعملية والتجربة النقدية، وفق منهج منضبط - نحاول الكشف عنه والتأسيس له من خلال مدونتنا- لا وفق الاكتفاء بعملية الوصف والتحليل السطحي الفاقد للبدائل المنهجية والنقدية.

---

* تاليف: نبيل محمد صغير، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٥.

** باحث، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

لهـذا كله، كانت دراستنا، في الأصل، منصبة على عملية نقد النقد من زاوية الممارسـة والنظرية، إذ سنحاول أن نكشف كيف تجلّت ممارسات نقد النقد في المشاريع النقدية العربية، وهل استطاعت أن تكشف عن خصائص خطابات تلك المشاريع وتقديم البدائل لها؟ كما نحاول فهم تلك الممارسة من زاويتها النظرية، إذا كانت اعتمدت على مبادئ وتصورات نظرية في أثناء عملية التحليل أم أنها اكتفت فقط بما تمنحه مبادئ الوصف والعرض والتقديم السطحي، محاولين أن نقدم مجموعة من التصورات والمفاهيم المؤطرة والمساعدة لممارسة أفضل وأنجع لنقد النقد مستفيدين من التصور الغربي المقدم من طرف تزيفتان تودوروف، في مؤلفه: "نقد النقد" ومجموعة من الأعمال العربية التي خاضت في هذا الإشكال بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

لقد وقع اختيارنا على نصوص عبد العزيز حمودة لكونه يجمع بين رؤية نقدية هادفة إلى تأسيس مشروع مكتمل، وبين كونه يمارس عملية نقد النقد في بناء ذلك المشروع الذاتي، وتقويم المشاريع الأخرى الموازية لمشروعه، وقد اخترنا ثلاثيته الموسومة: "المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك"، و"المرايا المقعرة، نحو تأسيس نظرية نقدية عربية" و"الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص"، لتكون موضوع دراستنا، آخذين في الحسبان، إشكالية انسجام الخطاب فيها والتحولات المعرفية التي طرأت عليها، لأننا أساسا، نحاول الكشف عن استراتيجـيات وتـرسّبات خطاب نقد النقد العربي المعاصر من خلال نقد مشروع عبد العزيز حمودة.

هذا ما جعلنا، نقدم للكتاب عنوانا، يشمل مشروع حمودة نقد النقد، هو: تشريح المرايا.

إنّ أهمّ سبب دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع، هو قلة الدراسات والأبحاث التي تناولت نقد النقد من زاوية محاولة فهم خصوصياته وتصوراته النظرية، في مقاربة الخطاب النقدي من أجل الكشف عن خصوصياته المفاهيمية. وقد كانت رغبتنا كبيرة في الإسهام في هذا الحقل الذي يعد ركيزة في النقد الأدبي، سواءً ما تعلق بنقد السرد أم الشعر؛ بل حتى الفكر والفلسفـة باعتبار أن الكلام على الكلام، كما يرى أبو حيان التوحيدي، من أصعب المجالات وأهمها من أجل تطوير ممارسة سليمة في أي مجال معرفي.

السبب الثاني، هو الزخم المعرفي والنقدي الذي قدّمه عبد العزيز حمودة، في مؤلفاته الثلاثـة المذكورة سلفا، ما جعلنا نفترض مرحليا أنّنا سنجد في تلك الكتب ما يقترب نسبيا إلى نظرية متكاملة في نقد النقد، إذ تبلغ عدد صفحات كتبه قرابة الألف ومائتين صفحة، مما سهل من المهمة، وعقّدها في الوقت نفسه.

وما جعلنا، كذلك، نميل إلى الناقد عبد العزيز حمودة، هي رغبتنا الدائمة في الكشف عن تحولات فكر وذهنيات الشخصيات والنقاد، وتأثير الأبعاد الأيديولوجية في ذلك التحول، ودور التثاقف والتحاجج النقدي، في الكثير من المواقف النقدية. إذا أخذنا في الحسبان كثرة السجالات النقدية والفكرية، واشتدادها بين طرح عبد العزيز حمودة، ومجموعة من النقاد الآخرين من بينهم: يمنى العيد، وكمال أبي ديب، وجابر عصفور، وهدى وصفي.

أما الإشكال الرئيس الذي يقوم عليه بحثنا، فهو: ما خصائص واستراتيجيات خطاب نقد النقد العربي المعاصر؟ وكيف تمثّلها عبد العزيز حمودة؟ وقد خرجت عنه إشكاليـات فرعية عدة نذكر منها:

- ما حدود ممارسة النقد ونقد النقد ؟
- ما مرجعيات خطاب نقد النقد عند عبد العزيز حمودة ؟
- هل قدّم عبد العزيز حمودة مشروعا مكتملا في نقد النقد؟

- هل هناك تحول في فكره النقدي؟ وهل هناك تحيز معرفي؟
- هل هناك نظرية تتحكم في ممارسة نقد النقد؟ وهل من الممكن الحديث عنها في إطار تكامل مع النقد، وفي إطار الابتعاد عن الممارسة الانطباعية والتأثرية لنقد النقد التي تكتفي في كثير من الأحيان بالوصف والعرض والتحليل السطحي، دون تقديم البدائل النظرية والمنهجية المنسجمة والمتّسقة؟
- ما هي النظرية النقدية العربية البديلة التي قدّمها؟
- ما مدى حضور التراث البلاغي والنقدي واللغوي، والحداثة وما بعدها، في تفكير حمودة النقدي ؟

لا يوجد منهج مضبوط في قراءة الخطاب النقدي- لهذا سيكون هدفنا، محاولة إيجاد تصور نظري يؤسس فيما بعد، لممارسة إجرائية في إطار منهج معين- لكن هذا لا يمنعنا من الاستفادة من مجموعة من التصورات الغربية، المتمثلة في الوصف والتحليل العميق الكائن في المنهج الأركيولوجي/ الحفري، الذي يعتمد على باطن الظاهرة، وخلفياتها المُسيرة والمتحكمة فيها، وكذلك الاستفادة من منهجية تودوروف في كتابه: نقد النقد، وكذلك، منهجية محمد الدغمومي في كتابه: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر.

في العموم، لم نلتزم بمنهج واحد؛ لأن طبيعة موضوعنا تفرض علينا انتقاء إجراءات ومقولات نقدية من مناهج مختلفة ومتباينة في الغالب، لكي نكشف عن كنه الظاهرة وخصائصها الأساسية المميزة لها عن غيرها، فحضرت المقارنة والرجوع إلى الخلفية التاريخية والوصف الخارجي والداخلي والكشف عن الكلية والتنظيم الذاتي وسمات الخطاب ومستوياته الفنية وخصائص تقديم الأحكام النقدية، عن طريق العودة إلى المراجع التي اعتمد عليها حمودة.

جعلنا مدار كتابنا هذا على ثلاثة فصول، خصّصنا فصله الأول، الموسوم: "تفاعل المرجعيات النقدية والفكرية في تأسيس خطاب نقد النقد"، لتقديم صورة عامة عن أهم المرجعيات والقضايا النقدية والفكرية التي أطّرت نقد حمودة، وجعلته ينحو المنحى الذي سار عليه، فتحدثنا عن تأثره، في المبحث الأول، بالنقد الجديد الأنجلوسكسوني، ثم اهتدينا إلى ضبط اشتغال أطروحة الذات والتاريخ فيه، واشتغالها في التفكيك الذي رفضه حمودة، كما تحدثنا عن النسقية التي حاول من خلالها حمودة أن ينأى من خلالها بالنقد الجديد عن البنيوية وما بعدها، حفاظا على انسجام طرحه النقدي. في حين خضنا، في المبحث الثاني، في حضور نقد النقد التفكيكي، الذي استند من خلاله حمودة على نقد الطرح التفكيكي، فركّزنا على فهمه لغموض وزيف خطاب التفكيك، وكذلك ضياع الهوية والمعنى، واختلاف المرجعيات الفلسفية له، واستحالة نقله إلى الثقافة العربية. أما حديثنا في المبحث الثالث، فارتكز على التأثير الذي قدمته بعد ما بعد الحداثة، عبر عودتها إلى النص، ومحاولتها نقد التفكيك، ونقد تشتت الدلالة وضياعها.

أما الفصل الثاني، الموسوم: "آليات القراءة والفهم في سجالات خطاب نقد النقد"، خصّصناه للكشف عن كيفية قراءة حمودة لمعاصريه من النقاد، فتطرقنا، في المبحث الأول، إلى قراءة حمودة لقضية التبسيط والغموض في النقد العربي المعاصر. فيما جاء المبحث الثاني ليحاول الحفر في قراءة حمودة لـ يمنى العيد، واعتراضه على القصور المنهجي لديها من خلال مسألة الداخل والخارج في مشروعها النقدي، أما قراءته لـ كمال أبي ديب فقد ارتكزت على مسألة غموض الخطاب النقدي، واختلال الطرح الإبستمولوجي بينه وبين البنيوية الغربية وكانت قراءة حمودة لـ هدى وصفي منكبة على نقد الأشكال الهندسية والمعادلات الرياضية،

التي شكلت النقد وهندسته. وآخر عنصر تطرقنا إليه في هذا الفصل، هو قراءة حمودة لفهم جابر عصفور للبنيوية والتراث، هل بينهما قطيعة أم امتداد؟، فجاء الاعتراض والدحض، لدى حمودة، في هذا الفصل، أساس القراءة النقدية وغايتها، هذا ما جعلنا نقدم فرضية أوسع وأشمل، نتجت عن فكرة تشريح المرايا وتبيان ارتكازاتها وإستراتيجياتها المنطقية، وهذه الفرضية تقول بوجود إستراتيجية الاعتراض من أجل الاعتراض في كامل مشروعه الفكري والنقدي.

سعينا في الفصل الثالث، الموسوم: "البدائل النظرية والنقدية في مراجعات نقد النقد"، للكشف عن مسوغات تأسيس البديل النقدي وحيثياته، في مبحثنا الأول، التي جعلت حمودة يشرع في قراءة التراث البلاغي والنقدي، كما عالجنا في المبحث الثاني، مفهوم النظرية لدى عبد العزيز حمودة، التي ظهر فيها مستندا إلى طرح سوسير، لنتساءل هل يمكن أن يكون هذا تحيزاً لـ سوسير؟ خصوصا أنه أظهر اهتمامه الكبير بالثنائيات السوسيورية، إلى درجة اعتماده إياها، أسس في إرساء أساسيات النظرية المعرفية العربية البديلة، ثم حاولنا الكشف عن خيوط وامتدادات النظرية عند النقاد التراثيين. وفي المبحث الثالث تناولنا إواليات النظرية اللغوية العربية، التي قدّمها حمودة، لنكشف عن إمكانية تجاوز الفهم البنيوي للبلاغة الجرجانية؛ المتمركزة على نظرية النظم، إلى الأبعاد التداولية والسيميائية، وبعض معالم نظرية التلقي. أما المبحث الأخير، فقد خصصناه لفهم الأركان التي قدّمها عبد العزيز حمودة، بوصفها أسسًا تقوم عليها النظرية الأدبية العربية، فتعرضنا إلى الفهم الذي يمكن أن يُقدّم للأدب من زاوية كونه محاكاة أو تخييلا، ثم إلى الفهم الذي يخوض في الأدب من منظور أنّه تغريب لغوي، أو خروج عن مألوف الاستعمال اللغوي، كما حفرنا في مسألة الصدق والكـذب، بوصفها مؤطرا للتجربة الشعرية، وانتقلنا بعدها، إلى مسألة سجالية في النقد ونقد النقد العربي؛ ألا وهي قضية السرقات الأدبية وعلاقتها بالتناص، لنختم المبحث الأخير، بمحاولة السبر في ثنائية الشكل والمضمون؛ هذه الثنائية التي تم سحبها على مفهومين نقديين غربيين، هما: الداخل والخارج.

# طـرائق تحليـل خطاب الزّمن السّـرديّ وآليات اشتغاله في السّرديّات المغاربيّة

## محمد الخبو أنموذجًا*

**سحنين علي****

### ١- تمهيد

تندرج دراسة محمد الخبو "الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة" ضمن أهمّ الجهود المغاربيّة المتميّزة المهتمّة بتحليل خطاب الزّمن السّرديّ في الرّواية العربيّة؛ إذ لا يبتعد فيها صاحبها عمّا قدّمه سعيد يقطين في "تحليل الخطاب الروائي" و"انفتاح النص الروائي" من حيث امتلاكه لآليات التّحليل وقدرته الفائقة على تمثّل المفاهيم النّقديّة الغربيّة المتعلّقة بدراسة الزّمن السّرديّ، واستيعابه الدّقيق لحمولاتها المعرفيّة والنّقديّة في محاضنها الأصليّة، وكذلك مراعاته لأشكال تعانقها وانسجامها مع النّصّ الرّوائيّ العربيّ بشكل متميّز يندر له وجود في السّاحة النّقديّة المغاربيّة.

يعلن "الخبو" عن اقتفائه أثر "جينات Genette" في مقاربته للزّمن في الرّواية العربيّة، فأفاد من طروحاته المتعلّقة بزمن القصّة وزمن الخطاب، محاولا اكتشاف العلاقات الزّمنيّة القائمة بينهما في خطاب المحكيّ الرّوائي العربيّ من خلال تتبّعه لتقنيّات الزّمن الثّلاث: التّرتيب والمدّة والتّواتر(١)، فأفرد لكلّ منها فصلا خاصّا؛ إذ جاء الفصل الأوّل لمعاينة مسألة التّرتيب الزّمنيّ في رواية "عالم بلا خرائط" للرّوائيين "جبرا إبراهيم جبرا" و"عبد الرّحمن منيف"(٢)، وجاء الفصل الثّاني لتناول مسألة المدّة الزّمنيّة أو ما فضّل أن يصطلح عليه بالسّرعة السّرديّة في روايات "رامة والتنين"، و"ترابها زعفران" لـ"إدوار الخرّاط"، و"الموت والبحر والجرذ" لـ"فرج الحوار"، و"وقائع حارة الزّعفراني" لـ"جمال الغيطاني"، و"الوجوه البيضاء" لـ"إلياس خوري"، بينما خصّص الفصل الثّالث لتتبّع مختلف أشكال التّواتر في رواية "الوجوه البيضاء".

لعلّ الطّريف والمتميّز في هذه الدّراسة هو شموليتهما واستيعابها لمستويات دراسة الزّمن الثّلاثة التي حدّدها "جينات"، وخاصّة مبحث التّواتر الذي كثيرا ما أقصي من اهتمامات الدّارسين للزّمن السّرديّ. بالإضافة إلى سعة حجمها، فهي وثيقة مطوّلة قلّما نصادف مثلها في الدّراسات السّرديّة المعاصرة، نظرا للجهد الذي بذله "الخبو" فيها والدّقة التي التزمها في تحليل التّقنيّات الزّمنيّة، فهو وإن كان حذا حذو "جينات" وترسّم خطاه بإجرائه لما أجراه على رواية "البحث عن الزّمن الضّائع"؛ فإنّه كان واعيا في تعامله مع أدواته وإجراءاته الزّمنيّة من خلال مراعاته لخصوصيّات

* محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد، تونس، ٢٠١٥.

** أستاذ محاضر، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، الجزائر.

نصوص مدوّنته الرّوائيّة ومدى استجابتها لهذه التقنيّة أو تلك، تجنّبا للوقوع في فخّ الإسقاطات الآليّة الفجّة لهذه الأدوات على النّصوص الرّوائيّة العربيّة.

## ٢- تقنيات تحليل خطاب الزّمن في الرواية العربية

٢-١-تقنية الترتيب الزّمني Ordre temporel

وقع اختيار "الخبو" على رواية "عالم بلا خرائط" لدراسة مسألة التّرتيب الزّمنيّ نظرا لما تتوفّر عليه هذه الرّواية من هيمنة لضروب شتّى من الاختلال والتّنافر بين زمن القصّة وزمن الخطاب، فهيّ نموذج بارز لتكسير خطيّة الزّمن وانحرافه. وهو ما جعل الباحث يعترف بصعوبة ضبط مختلف مظاهر هذا الاختلال أو التّنافر وأوجهه بين الزّمنين في نصّ "من جنس عالم بلا خرائط بسبب ما شمله من أنواع التداخل إن بين أفعال الرواية والأحداث، وإن بين الحكاية الأم، والحكايات الأخرى الحافة بها وما جاء في الروايات التي يكتبها [السارد]. ينضاف إلى ذلك حالات التردد والتذبذب التي كان عليها [السارد] وهو يحكي أيامه السالفة وحاضره، وصيغ الأفعال التي لا تستقر على حال ولا تتخصص بزمن دون آخر على الدوام"[٣]. وقد أفضى ذلك بالنّاقد إلى رصد مختلف وجوه المفارقات الزّمنيّة الناتجة عن عدم التّوافق الزّمنيّ بين ترتيب الأحداث في القصّة وترتيبها في الخطاب في رواية "عالم بلا خرائط"، وهذه المفارقات الزّمنيّة كما حدّدها "جينات" هيّ الاسترجاعات والاستباقات والتّأليفات الزّمنيّة، غير أنّ الباحث أدرج ما أسماه سادولاي Sadoulet بالتدخّلات المباشرة للسّارد ضمن المفارقات الزّمنيّة[٤]، التي يرى أنّ لها حضورا مكثّفا وسلطانا مكينا في الرّواية، غير أنّه لا يمكن مشاطرة الباحث فيما ذهب إليه؛ لأنّ تدخّلات السّارد المباشرة تندرج في أصلها ضمن مبحث الصّوت السّرديّ[٥]، كما أنّ هذه الحالة من تدخّلات السّارد، وإن كانت تؤدّي إلى تكسير خطيّة الزّمن وقطع نسقه التتابعيّ، إلاّ أنّ إدراجها في غير موقعها الأصليّ قد يكون محلّ التباس لدى القارئ.

من أجل الوقوف على مظاهر هذه المفارقات الزّمنيّة، وإدراك سيرورة ترتيب الأحداث في الخطاب والقصّة دأب "الخبو" إلى تقسيم خطاب الرّواية إلى ستّة وعشرين قسما مرقّمة ومرتّبة حسب التّرتيب الألف بائي للحروف العربيّة (من الألف إلى الهاء)، ثمّ قام بتعليق هذه الأقسام بمنازلها الزّمنيّة في القصّة، ممّا أسفر عن تشكّل خمس عشرة منزلة في مقابل الأقسام الستّة والعشرين[٦]. وفي ضوء ما تمّ تعيينه من أقسام متعاقبة في الخطاب، ومنازل زمنيّة في القصّة أقام النّاقد الجدول الآتي:

| الترتيب في الحكاية | الترتيب في الحكاية | الترتيب في الخطاب | الترتيب في الحكاية | الترتيب في الخطاب | الترتيب في الحكاية |
|---|---|---|---|---|---|
| أ | (١٢) | ر | (٣) | غ | (٨) |
| ب | (٦) | ز | (٧) | ف | ('١٣) |
| ت | (٢) | س | (٥) | ق | (٩) |
| ث | (٤) | ش | (٧) | ك | (١٠) |
| ج | (٥) | ص | (١٦) | ل | (١١) |
| ح | (١٣) | ض | (٢) | م | ('١٢) |
| خ | (١) | ط | (٧) | ن | (١٤) |
| د | (٢) | ظ | ('٧) | هـ | (١٥) |
| ذ | (٥) | ع | ('٧) | | |

إذا كان "محمد الخبو" حدّد قبل أن يضع هذا الجدول الأقسام الزّمنيّة السّتّة والعشرين بالفصول التي تتضمّنها متسلسلة حسب ورودها في الخطاب، والمنازل الزّمنيّة حسب ورودها في واقع القصّة؛ فإنّه في هذا الجدول اكتفى بوضع الحروف إشارة إلى ترتيب الأقسام الزّمنيّة في الخطاب، والأرقام إشارة إلى المنازل الزّمنيّة التي تقابلها في القصّة، وكان الأحرى به أن ينطلق من التّرتيب الأصليّ للمنازل الزّمنيّة حسب ظهورها في واقع القصّة، ومقارنة ذلك بترتيب الأحداث على مستوى الخطاب؛ لذلك بدا هذا الجدول مبهما وغامضا وملتبسا. يضاف إلى ذلك خلط الباحث بين العناصر المكوّنة لخانة التّرتيب في (الحكاية) وخانة التّرتيب في الخطاب، ولو أنّه لم يذكر ترتيب أحداث القصّة الأصليّ إلاّ من قبيل مقابلته المنازل الزّمنيّة في القصّة مع مرتبتها في الخطاب، وقد يكون ذلك قد حصل من باب السّهو لا غير؛ لأنّ الباحث قد حدّد ترتيب الأحداث في الخطاب والقصّة سابقا قبل تشكيل هذا الجدول.

لئن عمد النّاقد انطلاقا من هذا الجدول إلى الرّبط بين الأقسام الزّمنيّة في الخطاب ممثّلة بالحروف، والمنازل الزّمنيّة ممثّلة بالأرقام فيما اصطلح عليه بالحكاية وفق النّسق الزّمنيّ الآتي: أ(١٢)-ب(٦)-ت(٢)-ث(٤)-ج(٥)-ح(١٣)-خ(١)-د(٢)-ذ(٥)-ر(٣)-ز(٧)-س(٥)-ش(٧)-ص(١٦)-ض(٢)-ط(٧)-ظ(٧')-ع(٧')-غ(٨)-ف(١٣')-ق(٩)-كـ(١٠)-ل(١١)-م(١٢')- ن(١٤) -هـ(١٥). فإنّ هذه الصياغة الشّكليّة الجديدة للجدول السّابق قد زادت في إغرابه وغموضه؛ لأنّ عمليّة الرّبط بين الوحدات الزّمنيّة قد تمّت باستعمال حروف وأرقام رياضيّة مفرغة من كلّ محتوى، وأنّ إدراك العلاقة بين هذه الوحدات يتطلّب فك شفرات هذه الرّموز ودلالاتها، ولعلّه ممّا زاد أيضا في إلغاز هذا الشّكل الزّمنيّ هو تلك العلامات أو الإشارات التي تتّصل بالوحدات: ظ(٧') وع(٧') وف(١٣') وم (١٢')، وإن كان الباحث يعبرّ بها عن حالات التّكرار الأكثر تعقيدا، التي اتّصفت بها هذه المنازل الزّمنيّة.

من هذا المنطلق وتجنّبا للخلط والغموض الذي لفّ بناء الجدول السّابق ونسقه الزّمنيّ يمكن إعادة بنائه من جديد بإدخال بعض التّعديلات عليه لعلّها تكون سببا في وضوح النّسق الزّمنيّ الذي أورده الباحث، وفي تبينّ العلاقات الزّمنيّة القائمة بين وحداته، كالآتي:

لئن بدا ظاهرا -ممّا سبق- بأنّ "عالم بلا خرائط" أسعفت "الخبو" منهجيّا في اختيار نوع المقاربة أو التّحليل الذي يمكن أن يستجيب له نصّها الذي من سماته التّعقد والتقطّع والتّنافر والاختلاف والانحراف، وهو الأمر الذي لا يمكن أن يفرض معه هذا النّوع من التّحليل من خارج النّصّ بقدر ما يتمّ استكشافه من داخله. فلئن كان الأمر كذلك؛ فإنّ غاية الباحث من وراء ذلك كانت أيضا من أجل إثبات نجاعة إجراءات "جينات" وتوكيد مقترحاته التّحليليّة بدليل وقوع اختياره -على هذا النّصّ الرّوائيّ- الذي من مبرّراته أنّ نصّ "عالم بلا خرائط" لا "خرائط زمنية مضبوطة فيه، ولا صيغ فيه مستقرة على دلالة للزمن معينة"(٧)، ممّا أهّلها لأن تكون حقلا ملائما لاختبار أدواته وإجراءاته التّحليليّة.

باشر "الخبو" في البداية عمليّة استكشاف أشكال التّنافر الزّمنيّ في "عالم بلا خرائط" انطلاقا من علاقة ترتيب الأقسام الكبرى في خطابها وقصّتها، مما قاده إلى الوقوف على مختلف وجوه المفارقات الزّمنيّة الناجمة عن ذلك التّنافر، وقد أفضى به التّحليل إلى تعيين زمن المحكيّ الأوّل الذي يتحدّد في خطاب الرّواية بمقتل نجوى العامريّ، الذي من خلاله ضبط النّاقد مختلف مظاهر هذا التّنافر ووجوهه، أو بالأحرى المفارقات الزّمنيّة التي أثبت أنّ لها سلطانا مكينا وحضورا مكثّفا من ناحية الاسترجاعات الشّائعة التي تعقب

حدث القتل، كالاسترجاع الدّاخليّ في الوحدتين: ب٦ (كتابة الرّوايات) وج٥ (بدايات التعلّق بنجوى) والاسترجاع الخارجيّ في ث٤ (بداية الكتابة) وت٢ (ماضي علاء) والاسترجاع المكرّر الذي يعمل على قطع خطيّة زمن القصّة ويجعله ناكصا وارتداديا على نحو ما يظهر في النّسق الزّمنيّ الآتي: (ذ٥-ر٣-ز٧-س٥-ش٧) وفي الوحدات: ط٧ وظ٧' وع٧'. ومن ناحية الاستباقات في الوحدة هـ١٥ التي يستشرف فيها السّارد مستقبل مدينة عموريّة النّائمة.

على الرّغم من أنّ "الخبو" قد استصفى هذه الأضرب من وجوه التّنافر والانحرافات الزّمنيّة من منطلق تركيزه على الأقسام الكبرى في "نصّ عالم بلا خرائط"، إلاّ أنّه يرى بأنّ تقصّي مزيدا من أشكال هذا التّنافر بين زمني القصّة والخطاب في الرّواية يقتضي متابعة أدقّ لبعض الفصول والمقاطع فيها، وقد دفعه ذلك إلى التّركيز على استخلاص ما هو بارز وأكثر حضورا من أنواع المفارقات الزّمنيّة بين نظام اشتغال الزّمن في القصّة ونظام اشتغاله في الخطاب داخل الفصلين الرّابع والتّاسع عشر ومقطع من الفصل الخامس والثّلاثين، مجريّا عليها تقريبا ما أجراه على الأقسام الكبرى من تحليلات، وهو ما يذكّر بما أجراه "يقطين" على نصّ "الزّيني بركات" من تقسيمات إلى تمفصلات كبرى وصغرى، غير أنّ "الخبو" لم يكلّف نفسه عناء توضيح العلاقة بين هذه الفصول والأقسام الكبرى، ممّا جعل هذه الفصول تبدو مستقلّة عن بعضها وعن هذه الأقسام على الرغم من التعالق الشّديد الموجود بينها جميعا؛ إذ يخيّل للقارئ وفق هذا النّوع من التّحليل أنّه أمام تحليل لرواية أخرى غير "عالم بلا خرائط"، وهو ما يظهر بجلاء من خلال تناول الباحث للفصل الرّابع الذي يختصّ بحديث علاء عن صراعه مع المرض الذي يعدّه محكيّا أوليّا في هذا الفصل، دون أن يشير إلى علاقة ذلك بالمحكيّ الأوّل في الرّواية ككلّ وهو علاقة نجوى بعلاء.

بدا "الخبو" في التّحليلات التي أجراها على هذه الفصول ملتزما بالدقّة والوضوح والصّرامة العلميّة في تعقّبه لمختلف أشكال المفارقات الزّمنيّة وفي وضعه لجداوله ومخطّطاته ورسوماته؛ إذ كثيرا ما يلحقها بتعليقات أو شروحات موضّحة لبعض الإشارات والرّموز فيها، ومن أجل إزالة كلّ غموض أو التباس قد يكتنفها، مستغلاّ هوامشه أيضا استغلالا جيّدا في توضيح كثير من القضايا والمصطلحات المنغلقة والملتبسة على القارئ. كما أوغل أيضا في استعراض التّفاصيل وتتبع الدّقائق والجزئيّات، بشكل يتطلّب من القارئ بذل مزيد من الجهد والتبصّر في متابعة تحليلاته وإجراءاته على هذا النّصّ الرّوائيّ.

إذا كان "الخبو" بنى تحليلاته للمفارقات الزّمنيّة في الفصل الرّابع من الرّواية على تدخّلات السّارد والتّأليف الزّمنيّ على أساس إندراجهما ضمن تقنيّة التّرتيب الزّمني؛ فإنّ ذلك يطرح أكثر من تساؤل خاصّة تناوله لتدخّلات السّارد في هذا النّطاق من جهة التّعالق بين زمن الخطاب وزمن السّرد. إذ ليس زمن السّرد إلاّ زمن تدخّل السّارد في سير القصّة في خطاب المحكيّ، إمّا بالتّعليق وإمّا بالتّفسير، وإمّا بتوجيه قصّته وجهة معيّنة، وهو ما تناوله "جينات" في قسم الصّوت[8] على الرّغم من الاختلالات التي يحدثها في القصّة وفي ترتيب أحداثها. ويضاف إلى ذلك عنايته بالتّأليف الزّمنيّ على الرّغم كذلك من أنّ "جينات" لم يركّز عليه في دراسة التّرتيب الزّمنيّ في رواية "البحث عن الزّمن الضّائع"، هذا فضلا عن أنّه يعدّه - إضافة إلى ارتباطه بالتّرتيب- وجها من وجوه التّواتر والمدّة؛ حيث يرى أنّ "التّأليف الزّمنيّ ليس فعلا مرتبطا بالتّواتر وحده، وإنّما يرتبط أيضا بالتّرتيب مادام أنّه يكسر خطيّة الزّمن وهو يؤلّف أحداثا متشابهة، وبالمدّة مادام أنّه يقصي في الوقت نفسه الفترات الفاصلة"[9] بين الأحداث السّرديّة في سيرورتها الزّمنيّة.

إذا كان مدار تحليلات "الخبو" أيضا على تدخّلات السّارد والتّأليف الزّمنيّ في الفصل الرّابع من الرّواية بوصفها خاصيّة بارزة في نصّ "عالم بلا خرائط"؛ فإنّ تحليلاته للفصل التّاسع عشر كانت مثالا واضحا على تنوّع المفارقات الزّمنيّة فيه وتعقّد علاقاتها بالمحكيّ الأوّل، ولا سيّما من جهة شيوع ظاهرة الاسترجاعات وكثافتها. ولئن بدا النّاقد واضحا في رصد مختلف وجوه هذه المفارقات الزّمنيّة من ناحية تعالقها مع المحكيّ الأوّل؛ فإنّه من جانب استقرائه للعلاقات بين هذه المفارقات وما تخلّفه من تأثيرات في المحكيّ الأوّل قد نحا بتحليلاته منحى مغايرا اتّسم بكثير من التّعقيد والتّداخل والتّشابك الذي أتاه من ناحية الصّلات التي عقدها بين هذه المفارقات فيما بينها.

من ذلك ما استخلصه بخصوص مفارقة الاسترجاعات التي لا تتأدّى في نظره بالنّظر إلى المحكيّ الأوّل فحسب، وإنّما قد تتأدّى متعلّقة بإحدى المفارقات الزّمنيّة، ممثّلا لذلك بالتّأليف الزّمنيّ في المقطع ج٢ الذي يعدّه ضربا من الاسترجاعات إذا ما تمّ وصله بالمقطع أ٣ الذي جاء قبله في الخطاب وبعده في القصّة. وينطبق الأمر نفسه على المحكيّ الأوّل والمفارقات المتعلّقة به؛ إذ قد يجري هو الآخر مجرى الاسترجاعات وهو متّصل بالمقطع (و) الآتي في آخر الفصل؛ حيث يقوم السّارد في هذا المقطع باستحضار جميع أطوار القصّة في صيغة تأليفيّة كالآتي: "تذكرت فجأة ذلك المساء البعيد، وصفاء، وبدرية، وأمي، والعمة نصرت ونائلة..."[١٠]. وهو ما عدّه "الخبو" استرجاعا كبيرا إذا ما قورن بأفعال التذكّر والتّعليقات الواقعة في تدخّلات السّارد[١١] في الخطاب الرّوائيّ.

إذا كان تدقيق النّظر في معاينة العلاقات بين المفارقات الزّمنيّة أفضى بالباحث إلى استخلاص ضروب شتّى من المفارقات الزّمنيّة؛ فإنّ هذه الوجهة في استكشاف المفارقات الزّمنيّة من شأنها أن تقود إلى الاختلاط والتّداخل بينها، وتجعل المفارقة الواحدة تتقلّد عدّة وظائف، وهو ممّا يصعب معه متابعة مختلف أضرب هذه العلاقات وأشكالها المعقّدة بين المفارقات الزّمنيّة.

إنّ ممّا أجراه النّاقد على هذه الفصول (فصول الرّواية) تقسيمها إلى مقاطع مراعيًا صيَغ الزّمن فيها، ومنازلها الزّمنيّة في القصّة، دون أن يعلّل انتهاجه لهذه الطّريقة في التّحليل، لكنّه في مقابل ذلك أشار إلى العلاقات التي تربط بين هذه المقاطع. ولئن نحا "الخبو" في ذلك منحى "جينات" الذي يرى بأنّ التّحليل الزّمنيّ لأيّ نصّ من النّصوص يفترض بدءا تقسيمه إلى مقاطع حسب التغيرّات التي تطرأ عليها في زمن القصّة[١٢]. فإنّ طريقة التّقسيم المقطعيّ للنّصّ - فضلا عن أنّها تتّسم بكثير من التّجريد - تكون نتائجها على سبيل التّقريب لا الدقّة، وهذا باعتراف جينات نفسه[١٣]. إضافة إلى ذلك فـ "الخبو" على الرّغم من اعتماده طريقة التّقسيم إلى مقاطع في هذه الفصول يصرّح بأنّها لا تخلو من بعض التّجريد والتعسّف أحيانا كثيرة[١٤]. كما أنّ هذه الطّريقة قد لا تسمح بمتابعة دقيقة لكثير من التّفاصيل والجزئيّات التي كثيرا ما يتمّ إقصاؤها أو يتعذّر الوصول إليها نظرا لطول الفصول وتعقّدها، وهو ما جعل "الخبو" يقلّص من حجم المدروس من النّصوص، فيهتم بوحدات أصغر من المقاطع لعلّها تقود إلى استقراء أدقّ للمفارقات الزّمنيّة، وهو ما قام به من خلال تحليله لنموذج من الفصل الخامس والثّلاثين[١٥] من الرّواية "عالم بلا خرائط".

ينطلق "الخبو" في تحليل التّرتيب الزّمنيّ في هذا النّموذج من تجريد بعض الوحدات السّرديّة، وبمقارنته بين نظام ترتيبها في الخطاب ونظام ترتيبها في القصّة يشير إلى أنّه على الرّغم من أنّ ترتيبها يبدو في ظاهره - في الخطاب - متطابقا

مع ترتيبها في القصّة، إلاّ أنّه وبمجرّد ربطها بأسيقتها اللّغوية وتدقيق النّظر أكثر في خصائص بعض الصّيغ والجمل فيها يتمّ استخلاص ضروب متنوّعة من التّنافر الزّمنيّ ليست من جنس المفارقات المأهولة كالاسترجاعات والاستباقات والتّأليفات الزّمنيّة وتدخّلات السّارد، وإنّما هي من جنس ما يستخلص من مختلف مظاهر التّكرار والتعجّب والاستفهام والنّفي والإثبات والتّداخل بين الزّمن الماضيّ والحاضر والانفعالات الدّاخلة في اعتقاد السّارد وأقواله الباطنيّة[١٦]. إذ من شأن هذه المظاهر أن تحدث خروقات واختلالات في التّرتيب الزّمنيّ بين القصّة والخطاب، وذلك ما وقف "الخبو" على بعض أشكاله ومظاهره من خلال إدراجه لبعض الأمثلة عن ظاهرة التّكرار في المقطع المدروس، التي تبيّن من خلالها أنّ للتّنافر حضورا كثيفا أفضى إلى تضخّم الخطاب واستقرار القصّة على حدث واحد.

لئن كان "الخبو" في تحليله للتّرتيب الزّمنيّ في المقطع السّابق عدل عن تحليلات "جينات" لمسألة التّرتيب في نصّ الزّمن الضّائع[١٧]، مستفيدا من تحديدات اللّغويين العرب القدامى والمحدثين للزّمن اللّغويّ، ومن التّمييز الذي أقامه "فايريتش" بين الزّمن المحكيّ الذي مجاله الماضيّ بمختلف أشكاله، وبين زمن التّعليق الذي يتعلّق بالحاضر والمستقبل؛ فإنّه يكون بذلك قد أثرى هذه التقنيّة الزّمنيّة وأسهم في توسيع مداخلها على ضروب شتى من مظاهر التّنافر الزّمنيّ، هي من قبيل ما يتحصّل من العناية بأسيقة الصّيغ والتّراكيب اللّغويّة، وما ينتج عن ذلك من أوجه خطابيّة متنوّعة للزّمن، وقد أتاها التّنافر من جهات عديدة. لذلك فلا يتمّ الوقوف على أشكال هذا التّنافر إلاّ بالاستنباط أو الاستقراء الذي تخضع له استعمالات هذه الصّيغ والتّراكيب اللّغوية الدّالة على الزّمن بطرق متنوّعة؛ لأنّها "تتباين بالشّكل وتتآلف بالوظيفة أحيانا، وتجتمع في الشّكل وتفترق في تأدية الزّمن أحيانا أخرى"[١٨]. وهو ما يؤكّد مرّة أخرى مدى تعقّد ترتيب الأحداث السّرديّة في الرّواية (عالم بلا خرائط) وتداخلها وتشابكها، واعتسار ضبط خرائط الزّمن فيها، كما يبيّن مدى اغتنائها وثرائها بالمفارقات الزّمنيّة، الأمر الذي جعلها نموذجا متميّزا لدراسة تقنيّة التّرتيب الزّمنيّ، واستكشاف مختلف أنواع المفارقات الزّمنيّة.

إنّ دراسة "الخبو" لتقنيّة التّرتيب الزّمنيّ في رواية "عالم بلا خرائط" لئن كانت تعدّ من أفضل الدّراسات في بابها كون أنّ صاحبها قد أبان فيها عن إمكانات هائلة وقدرات فائقة على تمثّل المفاهيم وحسن توظيفها، انطلاقا ممّا امتاز به النّصّ الرّوائيّ المدروس "عالم بلا خرائط"، إلاّ أنّ عدول الباحث أحيانا عمّا جعله "جينات" ضمن هذه التّقنيّة (التّرتيب الزّمنيّ) وانصرافه إلى تناول ضروب أخرى من أشكال التّنافر أو المفارقات الزّمنيّة في دراسته للتّرتيب الزّمنيّ في "عالم بلا خرائط"، أدّى إلى حصول نوع من الخلط والتّداخل بين الكثير من المقولات والمفاهيم ضمن تقنيّة التّرتيب الزّمنيّ بعضها من جنس ما وضعه "جينات" نفسه في قسم الصّوت مثل تدخلات السّارد في القصّة، وبعضها الآخر من جنس ما يتحصّل من مختلف أنواع الصّيغ اللّغوية وتعدّد سياقاتها المحدّدة لأشكال متنوّعة من أشكال التّلاعب الزّمنيّ، ولو أنّ ذلك كان بهدف إثراء تقنيّة التّرتيب الزّمنيّ وفتحها على مظاهر شتّى من مظاهر التّنافر الزّمنيّ.

أضف إلى ذلك ما سجّل من مبالغة شديدة من لدن الباحث لدى احتفائه الكبير بالنّصّ الرّوائيّ "عالم بلا خرائط"، وفي متابعته الدّقيقة لمختلف مظاهر التّنافر الزّمنيّ فيه حتّى إنّ القارئ ليشعر بتفرّد هذا النّصّ بخاصيّة التّنافر الزّمنيّ وتميّزه عن العديد من النّصوص الرّوائيّة العربيّة المشتملة على وجوه متعدّدة من وجوه التّنافر أو المفارقات الزّمنيّة، وهو ما تبيّن من خلاله أنّ هذا الاحتفاء الشّديد الذي خصّ به النّاقد نصّ "عالم

بلا خرائط" كان إثباتا وتوكيدا أيضا لمنطلقاته وفرضيّاته التّحليليّة رغم احتكامه للنّصّ الرّوائيّ في استكشافها بدليل لجوئه في كل مرّة إلى التّمثيل من الرّواية وهو يستعرض شكلا من أشكال التّنافر أو مفارقة من المفارقات الزّمنيّة. وعلى الرغم من ذلك كلّه يبقى ما خصّ به النّاقد نصّ "عالم بلا خرائط" من تحليل لضروب التّنافر الزّمنيّ دلالة واضحة على تميّز هذا النّصّ وتفرّده عن غيره من النّصوص الرّوائيّة، لذلك عدّت رواية "عالم بلا خرائط" رواية زمن بلا خرائط.

٢-٢-تقنية المدة الزمنية Durée temporel

في الفصل الثّاني من الباب الأوّل من دراسته السّابقة "الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة" ينتقل "الخبو" إلى تناول مقولة الزّمن من زاوية ثانية، هي زاوية المدّة التقنيّة الثّانية من التقنيّات المكوّنة للنّموذج الزّمنيّ لدى "جينات"؛ إذ جعل رواية "رامة والتنين" حقلا ملائما لتحليلاته واكتشافاته لبعض تقنيّات المدّة الزّمنيّة التي تحتفي بها الرّواية على حساب الرّوايات الأخرى.

استأثر اهتمامه في هذه الرّواية بشكلين بارزين فيها هما ما أسماه بالسّرد المشهديّ والوقف بوصفهما تقنيّتين زمنيّتين من تقنيّات دراسة المدّة في الخطاب. وبذلك يكون النّاقد قد وقع في الانتقائية التي وقع فيها لدى دراسته لتقنيّة التّرتيب الزّمنيّ، فوقوع اختياره على رواية "رامة والتنين" ليس له من مبرّر سوى أنّها رواية وصف وسرد مشهديّ، وليس يؤاخذ الباحث على احتفائه بهذين الشّكلين البارزين في الرّواية، بل إنّه يؤاخذ على إقصائه للتقنيّتين الزّمنيّتين الأخريين، وهما الحذف والتّلخيص بوصفهما شكلين من أشكال الوقوف على المدّة في الخطاب. فعلى الرغم من أنّ النّاقد مثلا أشار إلى حضور تقنيّة الحذف في الرّواية وإعلانه عن تخلّلها الفصول وفصلها بين المشاهد ضمن هذه الفصول، على نحو ما مثّل له بنهاية الفصل السّابع وبداية الفصل الثّامن وكذلك نهاية الفصل التّاسع وبداية الفصل العاشر؛ إذ "ليس بين الفصل والآخر اتصال زمني متعين، إذ يجيء الفصل بعد الآخر لا على سبيل التدرج، بل على طريقة التّقطّع"(١٩)، إلاّ أنّه لم يولها كبير عناية، وتناوله لها جاء عابرا في إطار دراسته للمشاهد في الرّواية.

ثمّ إنّ الباحث، وإن كان يصرّح بسيطرة السّرد المشهديّ على روايات "رامة والتّنين" و"الموت والبحر والجرذ" و"وقائع حارة الزعفراني" و"الوجوه البيضاء"، وسيطرة الوصف على روايتي "رامة والتنين" و"ترابها زعفران"؛ فإنّه وبمجرّد تقليب النّظر في تحليلاته يتأكّد تلك الانتقائيّة التي وقع فيها جرّاء اختياره لنصّ "رامة والتنين" وتعهّده نموذجا للتّحليل تعمّم نتائجه على باقي الرّوايات المذكورة؛ إذ اكتفى من خلال إيراد بعض الشّواهد والأمثلة في الهوامش بالإشارة إلى الخصائص أو الأنماط المشتركة التي تصل "رامة والتّنين" بهذه الرّوايات، ولم يتكلّف عناء تحليل كل نصّ على حدة، حتّى يتسنّى له الوصول إلى نتائج مبرّرة؛ ذلك لأنّ الاشتغال على نصّ روائيّ واحد بوصفه نموذجا لهذه الرّوايات لا يمكن أن يقود إلى نتائج دقيقة وحاسمة مهما كانت درجة هذا التّحليل، ومهما كانت طبيعة التّعالق بين هذه النّصوص الرّوائية؛ لأنّ التميّز سمة تطبع جميع النّصوص دون استثناء؛ ولأنّ مثل هذه الأحكام التّعميميّة تتطلّب دراسة شاملة ومستفيضة لجميع الرّوايات حتّى يتمّ التحقّق من النتائج التي أفصحت عنها رواية "رامة والتّنين".

يقف "الخبو" على طبيعة المشهد الحواري(٢٠) في رواية "رامة والتّنين"؛ حيث تبيّن له بأنّ المشاهد فيها هي من جنس الأقوال المنطوقة أو الدّاخليّة الجارية بين رامة وميخائيل، وفي هذا الصّدد تجده ينبّه إلى الالتباس الذي قد يحصل بين أقوال الشّخصيّات، وأقوال السّارد في الرّواية نتيجة نهوض السّارد بخطاب الشّخصيّات، أو إذا شئت

أنّ الشّخصيّات تتكلّم بصوت السّارد على حدّ تعبير جينات[٢١]. فهذا النّمط من الخطاب لا يوظّف "لمجرد التنويع السردي، وإنما يتحول إلى رؤية تؤسس لعلاقة [السّارد] بما [يسرد]، فهو تقنية تؤدي إلى التداخل بين صوتين، بالنظر إلى التوافق الذي قد يعقده [السّارد] أحيانا مع صوت الشخصية"[٢٢]. في هذه النّقطة بالذّات أدرج النّاقد ما له علاقة بالصّيغة السّرديّة والصّوت ضمن مبحث المدّة، وراح يمثّل لهذا الضّرب من الخطاب بروايات "الوجوه البيضاء" و"وقائع حارة الزّعفراني" و"ترابها زعفران"، وبنموذج من رواية "رامة والتّنين"[٢٣]. لكنّه كان على الباحث ألا يتناول ما يدرس ضمن الصّيغة والصّوت، ضمن مبحث المدّة، لا سيّما وأنّه صرّح بتناول ذلك والتوسّع فيه في الباب الثّانيّ من دراسته الذّي خصّصه للخطاب السّارد، وهو الباب الذي خالف فيه "جينات" أيضا حينما جمع بين أقوال الشّخصيّات وأقوال السّارد في الوقت الذي أدرج فيه "جينات" الأولى ضمن مبحث الصّيغة[٢٤]، والثّانيّة ضمن مقولة الصّوت[٢٥] السّرديّ في دراسته لرواية "البحث عن الزّمن الضّائع" في مؤلّفه.

يضيف "الخبو" نوعا آخر من المشهد سمّاه بالسّرد التّفصيليّ مقتضاه نقل جزئيّات بعض الأحداث في وقوعها، غير أنّه يدرجه أيضا في ما وسمه "جينات" بالخطاب غير المباشر الحر[٢٦] كونه يلتبس بإدراك الشّخصية للأحداث، ويقود إلى التّماهي بين صوت السّارد وصوت الشّخصيّة. وقد أفضى به هذا النّوع من التّحليل إلى الوقوع في الخلط بين مقولات المدّة والصّيغة السّرديّة، ناهيك عن التباس المثال الذي أورده من الرّواية بين كونه مشهدا وبين كونه نوعا من التّبئير الخارجيّ أو الدّاخليّ؛ لأنّ السّارد في هذا المثال فضلا عن امتلاكه لمعلومات استقاها خارجيّا من ملامح الشّخصيّة، يعلم حتّى بما تفكّر به ويجول بخواطرها على نحو ما يبدو في المثال الآتي الذي ذكره "الخبو" من الرّواية: "والتفت كأنّما على غير عمد منه، فانكشفت له رامة، تقبل عليه بسرعة، تحت مظلّة مطر مفتوحة ملونة شفافة النسيج، تبتسم، وتنهج قليلا"[٢٧]. وفضلا أيضا عن كونه وقع في الخلط بين ما يدرس ضمن مقولات المدّة والصّيغة والصّوت على الرّغم من الحدود الفاصلة بين مكوناتهما؛ فإنّ إدراك مسألة التّداخل بين خطاب السّارد وخطاب الشّخصيّة في نطاق ما اصطلح عليه بالحوار الباطنيّ غير المباشر يتطلّب كثيرا من التبصّر والتأمّل؛ لذلك كان جديرا بالباحث توضيح هذه المسألة بإيراد مجموعة من الأمثلة من الرّواية لعلّها تكون سببا في إزالة بعض الالتباس والغموض عنها؛ لأنّه كثيرا ما يجد القارئ صعوبة في تمييز خطاب الشّخصيّة من خطاب السّارد، فلا يدري ما إذا كانت أداة الحوار الباطنيّ غير المباشر تنتسب إلى رؤية السّارد أم إلى باطن الشّخصيّة، ذلك لأنّه "عندما ننسب ما هو من أمر الشخصية إلى [السّارد] (أو العكس) فإننا لا نحرّف الأمور ونسيء الفهم فحسب، وإنّما نخلط في "تحديد المسئوليات" أيضا، وقد تكون النتيجة تحميل الشخصية مسئولية [السّارد] -باطلا- مسؤولية ما تعيشه الشخصية من خواطر وأفكار ونزوات"[٢٨] في شعورها الدّاخلي.

لئن كانت كثرة المشاهد الحواريّة في الرّواية مكّنت الباحث من الوقوف على مدّة خطاب الرّواية والحكم عليها بالبطء المتأتّي أوّلا من جهة عدم التّكافؤ بين حجم الخطاب في الرّواية، الذي يتّسع لثلاثمائة وثلاث وأربعين صفحة، وبين مدّة القصّة التي استغرقت تسعة أيام فقط، وثانيا من جهة التطابق الحاصل بين الأقوال المشهديّة والمدّة التي تجري فيها هذه الأقوال؛ فإنّ غض النّاقد النّظر عن تقنيّة الحذف وعدم إيلائها ما تستحقّ من التّحليل حال دون ضبط علاقة المدّة بين القصّة والخطاب في الرّواية بشكل دقيق بدليل تلك الاسقاطات التي تقطع التدرّج والصّلة بين المشاهد والفصول، فهذه الإسقاطات وإن كانت من قبيل الحذف

الضّمنيّ الذي يستخلص من العلاقات القائمة بين هذه المشاهد والفصول؛ فإنّها تنمّ عن إسقاط لأحداث من القصّة وتسارع لزمنيّتها في الخطاب، حتّى وإن كان "جينات" يجعل الاعتبار في تحليل الحذف إلى زمن القصّة المحذوف[٢٩]. وحتّى وإن كان "الخبو" يعدّها حذفا على سبيل التّجاوز، أو ما اصطلَح عليه بالحذف المزيّف، الذي أدى شيوعه في النّصّ الرّوائيّ "رامة والتنين" إلى نزوع ما أسماه النّاقد بالسّرد المشهديّ إلى التهافت أوالتّلاشيّ، الذي قد يتأتّى أيضا من جهة "عدم تواصل المنطوق من الكلام الّذي يصبح على درجة كبيرة من التقطّع، بسبب اللّحظات التّأملية الّتي ينصرف فيها ميخائيل عن سياق التّواصل المألوف، إلى عالمه الخاصّ فيقول في داخله ما يعجز عن قوله بالنّطق"[٣٠]، بمعنى أنه قد تلتبس الأقوال المنطوقة بالأقوال غير المنطوقة أو الباطنيّة في ذهن ميخائيل وإدراكه، وهي الخاصّية التي يكون معها هذا النّوع من الخطاب -كما يرى الباحث- أقرب إلى المونولوج الدّاخليّ مصوغا بطريقة غير مباشرة؛ لأنّه "من جهة السمة الأولى، ليتبنى وجهة نظر الشخصية، بينما هو من جهة السمة الثانية يقترب من وجهة نظر [السّارد]. إن هذا التوجه المزدوج تحديدا هو الذي يصنع تقانة تفضلها القصة المتنافرة الخواص القصصية ذات التبئير الداخلي"[٣١]. كما أنّه يشعر القارئ بتداخل المقولات السّرديّة، والانتقال غير المعلن من دراسة تقنيّة زمنيّة من تقنيّات المدّة إلى مبحث من مباحث الصّيغة السّرديّة، ألا وهو مبحث التّبئير.

إذا كانت دراسة "الخبو" للمشهد في رواية "رامة والتّنين" قد ارتبطت أساسا بخصوصيّة هذه الرّواية بوصفها رواية الشّخصيّة بامتياز؛ فإنّ دراسته لتقنيّة الوقفة أو ما أسماه "جينات" بالوقفة الوصفيّة لم تخرج عن هذا الإطار، لأنّه كما تعلّقت الأقوال والأحداث في هذه الرّواية بشخصيّة ميخائيل تعلّقت الأوصاف فيها برؤية الشّخصيّة الواصفة[٣٢] ميخائيل أيضا، وبتأمّلاتها وطبائعها الذّاتية، لذلك اقتصر اهتمامه على ضرب واحد من الوصف هيمن على الرّواية هو الوصف التّعبيريّ. "ولمّا كانت الأوصاف على هذه الهيئة، فإنها اكتسبت وظيفة تبئيرية جعلت الوصف في "رامة والتنين" مسرّدا. ووجه التسريد فيه، اقتران ما ينقله الواصف من صفات، بحركة إدراكه إيّاه، إذ تصبح العمليّة الوصفية سردا للنّشاط الدّاخلي للشّخصيّة، وقد اندرجت في أقوال باطنيّة وفي أساليب للقول مختلفة"[٣٣]. وهو الأمر الذي بيّنه "الخبو" لدى حديثه عن أهمّ وظائف الوصف في الرّواية.

قاد ذلك إلى جعل المشهد هو الحركة السّرديّة المناسبة لهذا النوع من الوصف المبأّر[٣٤] الذي يختلف عن الوصف غير المبأّر والوصف المبأّر خارجيّا؛ لأنّ الذّات الواصفة في النّوعين الأخيرين ليست ذات الشّخصيّة الحكائيّة، وإنّما هي ذات السّارد الرّائيّ غير المشارك في الأحداث[٣٥]؛ ولأنّ هذين النّوعين من الوصف يعملان على تعطيل سرعة السّرد وتعليق سير الأحداث في زمن القصّة على خلاف الوصف المبأّر الذي يعمل على إبطاء حركة السّرد دون أن يوقفها.

لئن كان الباحث قد صرّح بأنّ اهتمامه سينصبّ على دراسة الوصف من زاوية المدّة، أو من جهة تعطيل السّرد وإبطائه؛ فإنّ ذلك أفضى به إلى الاستطراد وتناول قضايا متعلّقة بالوصف ليست لها علاقة بمقولة الزّمن السّرديّ كحديثه عن حدود الوصف، وتتبّعه للقرائن الدّالة على بداية المقطع الوصفيّ واختتامه، وحديثه أيضا عن نظام الوصف في الرّواية مستنيرا في ذلك ببعض آراء "فيليب هامون" وأبحاثه المتعلّقة بمسألة الوصف. وليس يدري الدّارس سبب انعطاف الباحث عن منهج "جينات" في دراسة المدّة، واستطراده في تناول قضايا وصفيّة ليست لها من صلات بهذه التقنيّة، وتحديدا تسبّبها في إيقاف الزّمن؛ فهو لم يقدم

مبرّرات بشأن ذلك. هذا فضلا عن استعراضه لمواضع الوصف وأنماط[٣٦] وروده في الرّواية على الرغم من أنّه يستهدف -بدرجة أولى- الوصف التّعبيريّ النّمط المهيمن فيها.

علاوة على ذلك فبعض الأمثلة التي أوردها "الخبو" -على سبيل الاستشهاد- عن هذه الأنماط من الوصف في الرّواية بدت غير دقيقة من حيث دلالتها على نمط محدّد من الوصف، ولا يمكن الحسم في أمرها على وجه اليقين مهما كانت معايير التّمييز[٣٧]. ومن ذلك المثال الذي أورده شاهدا على نمط الوصف بالأفعال في "رامة والتنين"، وهذا المثال هو: "يتلمس بأصابعه مؤخرة عنقها، منبت الأجَمَة الخشنة من شعرها، ويطبق على العنق المدوّر المليء. تنظر إليه لا تطرف ولا تتساءل. عضلات العنق تحت كفّيه ناعمة تنبض وتهتزّ أهون اهتزاز كأنها موجات لها صلابة تترقرق بأنفاس هادئة"[٣٨]. فلئن كان النّاقد قد ربط الأوصاف في هذا المقطع بأفعال ميخائيل؛ إذ يقول: "فمن الواضح أن الأوصاف المتعلّقة برامة في هذا المقطع مرتبطة بأفعال ميخائيل وهو يتحسسها ويلامسها. ويصف الملموس يهتزّ تحت يديه"[٣٩]. فإنّ تدقيق النّظر في المقطع السّابق يفتح المجال لاكتشاف نمط آخر من الوصف هو الوصف عن طريق الرّؤية، لم يتفطّن له "الخبو"، وإن كان يشير إلى القناة أو الحاسّة التي تدلّ عليه في قوله السّابق، وهي حاسة اللّمس.

فالمقطع السّابق فضلا عن كونه وصفا عن طريق الفعل يؤكّده الفعلان "يتلمّس ويطبق"، فهو أيضا وصف عن طريق الرّؤية تدلّ عليه حاسة اللّمس كما تبيّن ؛ ذلك لأنّ الفعل يتلمّس يدلّ على الفعل الذي أنجزه ميخائيل، ويدلّ في الوقت نفسه على أنّ حاسة من حواسّه، وهي اللّمس تمثّل قناة الوصف الأمر الذي ترجّحه مؤشّرات مثل الفضاء (تحت كفّيه) والخصائص والصّفات مثل (الخشنة والمدوّر، والمليء، وناعمة، وتنبض، وتهتزّ، وصلابة). فميخائيل إذن لا يفعل فقط، بل يلمس أيضا، لذلك نرجح بأنّ الوصف في هذا المقطع نتاج الفعل واللّمس أو الرّؤية معا، وهو ما جعل "نجيب العمامي" يشير إلى إمكانية اعتباره حالة من الوصف لم يتفطّن إليها المنظّرون للوصف[٤٠]؛ لأنّها تتداخل مع حالة الوصف عن طريق الفعل، ولا يتم اكتشافها إلا من خلاله.

استهوى موضوع الوصف التّعبيريّ في الرّواية الباحث فراح يستنير ببعض مباحث النّحو والصّرف العربيّين لدراسة أشكال الصّياغة اللّغوية للوصف، ممّا مكّنه من الوقوف على مختلف وجوه تشكّل الصّفة في الجملة سواء أكانت اسميّة أم فعليّة، مبّينا أنّها قد ترد نعتا وحالا وخبرا وصفة مشبّهة واسم فاعل واسم نسبة، كما أكّد أيضا بأنّها قد ترد بصيغة المضارع وبصيغة الماضيّ، وهو الأمر الذي انتهى معه "الخبو" إلى نتيجة مفادها أنّ هذا التّنوّع في نسبة شيوع الصّفات في الرّواية لا يؤدّي زمنا محدّدا معيّنا ومخصوصا، وإنّما يدلّ على الاستمرار والامتداد وتضخّم في الخطاب على نحو ما وقف عليه النّاقد مع فعل الماضيّ "انحدر" في المقطع الوصفيّ الآتي: "وانحدر الأنين الّذي يصدر عن صدرك المزدحم المخنوق، خافتا، مقهورا، مستسلما، لحظة، لنسيان موقوت، لصمت الأنفاس المتردّدة في انتظام النّوم، في البعد الكامل في الغربة الّتي لا وصول إليها ولا مجيء منها"[٤١]. إذ بدا له أنّ الأسماء والصّفات في هذا المقطع ذات نسق امتداديّ يعدل بزمنيّة الفعل الماضيّ "انحدر" من الدّلالة على زمن محدّد، إلى الدّلالة على معنى الاستمرار والاتّساع وعدم الانقضاء، شأنه في ذلك شأن المضارع القريب من الأسماء -كما يرى الباحث- لينتهي إلى اعتبار فعل الانحدار في انسيابه وامتداده صورة للامتداد الوصفيّ الذي يتّسم به المقطع السّابق[٤٢] من الرّواية "رامة والتّنين".

درس الباحث مسألة الإيقاع في بعض المقاطع الوصفيّة من الرّواية، وذلك من جهة تكرارات بعض العناصر اللّغوية كالتّراكيب والكلمات والحروف والنّبرات والوحدات الصّوتيّة والمعجميّة، وما ينتج عنها من ضروب إيقاعيّة متنوّعة مكّنته من الحكم على نمط الوصف في الرّواية بأنّه تعبيريّ. لكنّه لم يوضّح بشكل جليّ مدى تأثير ضروب الإيقاع في تشكّل الزّمن من جهة السّرعة أو البطء، في المقاطع الوصفيّة المختارة، لا سيّما وأنّ دراسة الإيقاع تندرج ضمن مبحث المدّة في الرّواية. وبالرّغم من ذلك فإنّ دراسة "الخبو" لأشكال الصّياغة اللّغويّة للوصف في "رامة والتّنين" تعدّ إثراء لمباحث المدّة لدى "جينات"، وتفعيلا لبعض مفاهيم الدّرس اللّغويّ والنّحويّ العربيّ القديم وأدواته في تحليل زمن خطاب الرّواية العربيّة المعاصرة.

إنّ دراسة "الخبو" للمدّة في رواية "رامة والتنين" لإدوار الخرّاط تركّزت أساسا على تحليل تقنيّتين لهما شأن كبير وحضور قويّ في الرّواية هما: المشهد والوقفة. ولئن كان اختياره يبدو مبرّرا من ناحية استجابته منهجيّا لمكوّنات النّصّ الرّوائيّ المدروس، فإن تهميشه لتقنيّتي الحذف والتّلخيص في الرّواية حال دون امتلاك صورة متكاملة عن تقنيّة المدّة في هذه الرّواية؛ لأنّه لا يمكن تصوّر عمل روائيّ دون أن يلجأ صاحبه إلى هاتين التّقنيّتين السّرديّتين، كما أنّه لا يمكن قياس درجة سرعة الخطاب في أيّ عمل روائيّ بشكل دقيق إلاّ بإجراء تحليلات لتقنيّات المدّة جميعا؛ ذلك لأنّ السّرعة درجات أدناها الوقفة والمشهد وأقصاها الحذف والتّلخيص. إضافة إلى ذلك تناوله المفرط لبعض القضايا المتعلّقة بالوصف وعدم التزامه بتناول بعض أحوال الوصف التي تربطها علاقات وطيدة بالزّمن السّردي[٤٣]، وتحديدا بمدّة الخطاب الرّوائيّ. لكنّه على الرغم من هذه الملاحظات المسجّلة تبقى دراسة النّاقد للسّرد المشهديّ والوصف في رواية "رامة والتّنين" لإدوار الخرّاط من أهمّ الدّراسات العربيّة التّطبيقيّة في باب دراسة المدّة في الرّواية العربيّة، لا سيّما تحليله لمكوّن الوصف[٤٤] الذي ظلّ مهمّشا ردحا من الزّمن في السّرديّات الحديثة مقارنة بالسّرد الذي أخذ النّصيب الأوفر؛ حيث تنوّعت المداخل النّظريّة التي استعان بها لدراسة هذا المكوّن بين التّراث النّحويّ والنّقد الحداثيّ الغربيّ، وتميّزت تحليلاته له بحسن توظيفه لمفاهيمه وأدواته النّظريّة، فضلا عن وعيه الكبير بخصوصيّات الوصف ومميّزاته في روايته المختارة

٢-٣-تقنية التواتر Fréquence

بعد الانتهاء من تحليل تقنيّة المدّة في رواية "رامة والتّنين"، وتحديدا بعد تحليله للسّرد المشهديّ والوصف فيها، انتقل "الخبو" في الفصل الثّالث من دراسته السّابقة إلى دراسة علاقة التّواتر بوصفها التّقنيّة الثّالثة والأخيرة التي يتكوّن منها النّموذج الزّمنيّ لدى "جينات"، متخيّرا لذلك رواية أخرى هي رواية "الوجوه البيضاء" لإلياس خوري.

وقف "الخبو" فيها على بعض خصائص المحكيّ من جهة علاقة تكرار الحدث بين القصّة والخطاب؛ حيث استصفى لذلك ضروبا متنوّعة من أشكال تواتر الحدث السّرديّ مهيمنة في الرّواية، وتتولّى مهمّة نقل الأحداث فيها. فإذا كان "الخبو" قد أعلن في بداية التّحليل عن سيطرة المحكيّ المفرد وإمساكه بزمام نقل الأحداث في الرّواية؛ لأنّ هذا النّوع من المحكيّ يتناسب مع راوية مثل "الوجوه البيضاء" تختصّ بالحرب وتتعلّق أحداثها بها تعلقا شديدا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فلأنّ أحداثها تسرد باستعمال الفعل الماضيّ الصّيغة المثلى للمحكيّ المفرد؛ فإنّ هذا الرأي سرعان ما خالفه "الخبو"، مستدركا على بعض الحالات التي تلتبس فيها صيغة الماضيّ بصيغة المضارع الذي لا يتناسب في الأصل مع هذا النّوع من المحكيّ. وقد قاده ذلك

إلى الاستعانة بآراء النّحاة فيما يتعلّق بمسألة الانتقال من صيغة الماضيّ إلى صيغة المضارع، مستدلاّ على ذلك بتحليل بعض المقاطع من الرّواية. أضاف الباحث إلى ذلك حالة أخرى يتأدّى بها المحكيّ المفرد، وهي صيغة المضارع غير المقترن بصيغة الماضيّ؛ أي عندما يكون "تعاقب الكلمات في الخطاب، [موافقًا] لتعاقب حركات إدراك الشخصية الرائية تنقل لنا الأشياء كما تدركها"(٤٥)، وتتأمّلها بنفسها.

لا يكتفي "الخبو" في استعراض أنماط التّواتر بالتّمثيل لها ببعض المقاطع من الرّواية فحسب، كما فعل "جينات" في تحليله لرواية "البحث عن الزّمن الضائع"(٤٦)، وإنّما عمل على وصل هذه الأنماط بعضها ببعض في النّصّ الرّوائيّ بأكمله؛ إذ يرى أنّ "مدار الأمر، ليس الوقوف على أنماط السرد في موضع من المواضع حسب، كما ذهب إلى ذلك جينات، وإنما المدار على استصفاء خاصة هذا السرد بمقارعة النص بالنص. فليس يكفي أن نتعرف نوعا سرديا في موضع من المواضع، بل لا بدّ أن نستقصي سائر تصاريفه في النص جميعه. فقد نقف على سرد مفرد هنا وسرد مؤلف هناك، لكن هذين النوعين السرديين، متى وسّعنا مجال النظر فيهما، وجدناهما موصولين في النّص، بما يشاكلهما، أو يوحي بهما إيحاء. فيتنزلان في نطاق أوسع، هو نطاق السرد المكرر"(٤٧). ذلك ما وقف عليه النّاقد في "الوجوه البيضاء"؛ التي من أبرز خصائصها أن يتحوّل المحكيّ المفرد فيها إلى محكيّ مفرد متعدّد، والمحكيّ المفرد بنوعيه يتحوّل بدوره أيضا إلى محكيّ مؤلّف على النّحو الذي يتمظهر في مواضع متنوّعة من الرّواية -حددها الباحث- أبرزها مطالع الفصول التي يقدّم فيها الكاتب تقديما مختصرا الشّخصيّات التي أدلت بشهاداتها عن مقتل خليل جابر(٤٨). وقد أفضى به تتبّع مختلف أنماط المحكيّ وأشكال تعالقها ووظائفها التي تنهض بها في الرّواية إلى نتيجة مفادها أنّ هذه الأنماط من جهة التّواتر قد تختلط اختلاطا كبيرا بفعل التباسها برؤية الشّخصيّة للأحداث والأشياء في الرّواية؛ أي عندما تقوم الشّخصيّة برواية الأحداث وهي في مقام التّأمّل والنّظر(٤٩) والإدراك الذّهني والنّفسيّ.

ذلك ما تبيّنه النّاقد من خلال بعض المقاطع التي يرى أنّ صيغ الأفعال الماضيّة والمضارعة التي تتضمّنها، وإن كانت تدلّ على معنى التّأليف وهي منفصلة عن سياقها، إلاّ أنّها متى أنزلت في سياقها وعلّقت برؤية الشّخصيّة وتأمّلاتها انتقلت من الدّلالة على المحكيّ المؤلّف إلى دلالتها على معنى المحكيّ المفرد المتعدّد، ومن دلالتها على المحكيّ المفرد بنوعيه والمحكيّ المؤلّف إلى الدّلالة على المحكيّ التّكراريّ المقترن بتكرار إدراك الشّخصيّة للأحداث في صيرورتها، ولا سيّما تكرار الحدث المركزيّ، وهو حدث مقتل خليل جابر الذي ما لبث يتكرّر في الرّواية من بدايتها إلى نهايتها(٥٠). ومن خلال معاينته للمحكيّ التّكراري في الرّواية ولمختلف أشكال تكرار الحدث المركزيّ فيها، توصّل "الخبو" إلى أنّ هذا الحدث الواحد (مقتل خليل جابر) قد تكرّر بهيئات وصيغ متنوّعة عن طريق التقرير والتقويم والانفعال والاستدراك والاستفهام، مبيّنا بأنّ الاختلاف بين هذه الصّيغ والأشكال، وإن كان يعبّر عن مضمون واحد هو القتل إلا أنّه من جهة تواترها في الخطاب، أو من جهة تكرار الحديث عمّا حصل مرّة واحدة في الواقع، ليس "إلاّ سبيلا إلى تكبير حجم الحدث الغريب في طريقة وقوعه، وفي أسبابه الغامضة لتقوية التأثير في المخاطب ... ثمة إذن نزوع إلى توسيع حجم الخطاب على حساب الحدث [في القصة] لغاية حجاجية"(٥١) تأثيريّة وإقناعيّة.

في هذا السّياق يؤكّد الخبو أنّ المحكيّ التّكراري ليس قائما في الرّواية بتكرار الحدث نفسه في جميع الفصول فحسب، وإنّما هو قائم في الفصل الواحد

وفي المقطع الواحد، ومتعلّق بالموت وبغيره من الأحداث[٥٢]. لقد قاده ذلك إلى تحليل بعض المقاطع من أجل معاينة تجلّيات هذا النّوع من المحكيّ وطرائقه ووظائفه في الرّواية؛ إذ توصّل إلى أنّ المتماثلات أو التّراكيب المتكرّرة فيها تختلف باختلاف الأسيقة الواردة فيها، فهي قد تكتسي طابعا تقريريّا، أو تصويريّا، أو تكثيفيّا، أو انفعاليّا. وهذا هو "شأن المتماثلات تتعاود في (الوجوه البيضاء) لا لتنقل الأحداث المكرّرة حسب، بل لتنقل انفعالات الشّخصيات الرّاوية بها"[٥٣]. كما بيّن أيضا بأنّ هذه المتماثلات تؤدّي وظائف مختلفة في المحكيّ تكون تقريريّة أو تبئيريّة أو تفخيميّة، الأمر الذي أدّى إلى توسيع حجم الخطاب وتضخّمه على حساب الأحداث السّرديّة.

من هذا المنطلق، إذا كان "الخبو" قد عاين مختلف أشكال انتظام المتماثلات في نطاق المحكيّ التّكراريّ وعمل على وصل بعضها ببعض، مراعيًا في ذلك مختلف سياقاتها التي وردت فيها؛ فإنّه لم يبيّن بوضوح مدى ارتباط هذا التّنوع الصّيغيّ للمتماثلات بشكل أساسيّ بوضعيّة السّارد الذي وجد نفسه في وضع محيّر بعد أن جمع كمّا هائلا من المعلومات عن مقتل شخصيّة خليل أحمد جابر؛ إذ لا يوجد سبب معيّن ومقنع للوفاة، كما لا يوجد من مبرّر للجريمة المروّعة، وهذا هو الانتظام الرئيس لوضع السّارد، الذي تترتّب عنه تكراريّة دالة للكثير من العبارات المتشابهة[٥٤]. وقد عبّر الباحث "عبد الفتاح الحجمري" عن شيء من ذلك لدى تحليله لهذه الرّواية بقوله: "ولا يمكن الحديث ... عن حكاية واحدة في رواية (الوجوه البيضاء)، ما دام هذا النّصّ الرّوائي يتقدّم إلينا بمحكي متعدّد الحكايات، غير أنّ هذا التعدّد يستهدف سياقا حدثيا موحّدا يبحث عن الحكاية المفقودة، فيكون في تنوع المنظورات بحث عن صيغ تعبيريّة جديدة"[٥٥]. وبهذا يبدو جليا أنّ "الخبو" طرق ميادين تحليليّة لم يطرقها "جينات" في دراسة التّواتر، التي كانت سببا في توسيع مداخل هذه التّقنيّة الزّمنيّة وإثراء مباحثها. لكنّه على الرّغم من أنّه لم يقدّم مبرّرات واضحة عن هذا التّوسيع وعن مخالفته "جينات" في تحليلاته، إلاّ أنّ الطّريقة التي انتهجها في تحليل هذه التّقنيّة، وفي اكتشاف مختلف أنماط المحكيّ وأشكاله في "الوجوه البيضاء" أفضت إلى تحقيق نتائج تحليليّة أفضل، وتقديم معرفة عميقة بهذا النّصّ الرّوائيّ، لا سيّما من جانب عقده لمقارنة بين المتماثلات أو المتشاكلات في الخطاب، ووصله لأنماط المحكيّ بعضها ببعض، وتنزيله إياها في سياقاتها المختلفة الأمر الذي مكنّه من إدراك طرائق اشتغال تقنيّة التّواتر في رواية الوجوه البيضاء.

ختاما يمكن القول بأنّ المقاربة التي نهض بها "الخبو" للزّمن في خطاب الرّواية العربيّة تعدّ من المقاربات القليلة الجادّة والمتميّزة التي تنضاف إلى قائمة الجهود التي أسهمت في دراسة الزّمن السّرديّ في الرّواية العربيّة، وفي إغناء مباحث السّرديّات المغاربيّة. وذلك بالنّظر إلى شموليتها واستيعابها لجميع مستويات دراسة الزّمن السّرديّ، وبالنّظر أيضا إلى القدرات الكبيرة التي أبان عنها "الخبو" في التّحليل، وفي تعامله المرن والواعي مع المنهج المطبّق، فهو لم يطبّق مباحث مقولة الزّمن على جميع نصوص مدوّنته الرّوائيّة، وإنّما راح يصغي للنّص في استكشاف أبرز مكوّنات خطاب الزّمن وخصائصه في كلّ نص من نصوص مدوّنته. وقد تمثّل ذلك في دراسته للتّرتيب الزّمنيّ في رواية "عالم بلا خرائط"، والمدّة في رواية "رامة والتّنين" من جانبين مهيمنين فيها هما: المشهد، والوصف، كما خصّص رواية "الوجوه البيضاء" لدراسة تقنيّة التّواتر.

# تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة

## دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي
## في الخطاب النسوي في القرآن الكريم*

محمد ماهر بسيوني**

يتناول محمود عكاشة مؤلف كتاب: (تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة «دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم») تحليلَ الخطاب وأنواعه وعناصره وأساليبه في الإقناع الحجاجي، في ضوء «نظرية أحداث اللغة»، وهي نظرية يسلم المؤلف أنها ليست من ابتكاره، بل قام باكتشافها والتعرف عليها في علوم الأصول والتفسير واللغة والبلاغة والمنطق، وذلك لتدشين نظرية عربية خالصة ذات منهج تحليلي يقوم على معطيات كلٍ من التراث والمناهج الحديثة، يتجانس مع أساليبِ التعبير في العربية وعلوم اللغة والنحو والبلاغة.

ويقر المؤلف أن نظريته المكتشفة قد ظهرت في الغرب نظرية قريبة منها - من وجهة نظره - أسس لها «جين أوستن» وهي النظرية المعروفة باسم: «أفعال الكلام» أو «كيف ننجز الأشياء»، على اختلافات رآها وعرضها في الفصل الثاني من الكتاب.

ولا يكتفي الكتاب بالتنظير، بل هو ذو نزعة تطبيقية، ويحتل التنظير ثلث الكتاب تقريبا، أما الثلثان فيحتلهما التطبيق. وقد اختار المؤلف للتطبيق نماذج خطابية نِسوية من القرآن الكريم، وذلك لتميزها عن أشكال الخطابات الأخرى في أساليب التعبير والتأثير والإقناع والمحاجة والاتصال.

وقد قسم المؤلف الكتاب تبعا لذلك إلى مقدمة موجزة وثلاثة فصول. وقد تناول في الفصل الأول المصطلحات الرئيسة محل الاهتمام والمؤسسة للمنهج التحليلي الذي اعتمده المؤلف، وهي: مصطلح التحليل، ومصطلح الخطاب، وقد عرض أنواع الخطاب، وأساليب العدول عن الخطاب المباشر، وأنواع أداء الخطاب، وإشكالية الخطاب في علاقته بالنص، وعناصر الاتصال في الخطاب، ودلالة الخطاب، وضوابط تعيين المعنى في الخطاب، وأنواع القرائن المعينة للمعنى، ومصطلح الحجاج، وقد فرق بين الحجاج الإقناعي والحجاج البلاغي، ثم فصل القول في أنواع الحجاج ما بين صحيح وفاسد، ثم ختم الفصل بالحديث عن علم المقاصد، وهو حسب قوله «علم أصيل، وضعه الأصوليون والمفسرون؛ لمعرفة الخطاب الشرعي، المستنبطة من معناه الحقيقي والمجازي والسياقي بالقرائن التي تثبته، والمقاصد الذي تثبته، والمقاصد

* تأليف: محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠١٣.

** ناقد وباحث مصري، كلية الدراسات العربية، جامعة نينغيشيا، الصين.

جمع مقصد، والقصد هنا الذي يستنتجه المفسر من الخطاب، في ضوء سياقه اللغوي والمقامي؛ فهدفه: الغرض التواصلي من الخطاب»[1]، وهو يعلن عن غرضه من نظريته «أحداث الكلام» باعتبارها تحقق غرض علم المقاصد، فهو سوف يلتمس «القصد استنباطا من الخطاب بالضوابط اللغوية والمقامية والشرعية، وليس من البنية السطحية وحدها، أو من تأويل المتلقي»[2].

وفي الفصل الثاني يعرض المؤلف لنظريته التي استمدها من التراث النقدي والبلاغي العربي (نظرية أحداث اللغة)، وقد تناول فيها مفهوم الحدث اللغوي، وأنواع أحداث اللغة باعتبار الإنجاز، معرجا بعدها على الدلالة الفعلية، مقسما إياها إلى عنصرين هما: دلالة الفعل على الزمن، ودلالة الفعل على الحدث، ثم عرض دلالة الأمر ذاكرا أنواع الأمر، مقسما إياها إلى: النوع الأول: الأمر الصريح بصيغة «افعل» (الأمر باعتبار الحكم - قرينة الأمر في الخطاب - الأمر المستفاد من معنى اللفظ والجملة - معاني صيغة الأمر الفرعية)، والنوع الثاني: الأمر بلام الفعل «ليفعل»، والنوع الثالث: الأمر بصيغة النهي. ثم عرض المعاني المصاحبة للنهي مع إيراده، ثم ختم الفصل بفعل الدعاء.

أما الفصل الثالث فهو الفصل التطبيقي وهو أكبر فصول الكتاب، وقد حلل فيه بمنهجيته المكتشفة الخطاب النسوي في القرآن الكريم، بهدف وضع نموذج تحليلي تعليمي للتدريب على تحليل أشكال الخطابات الأخرى. وقد قسم ذلك الخطاب إلى سبعة خطابات، هي:

الخطاب الأول: خطاب امرأة عمران .

الخطاب الثاني: خطاب مريم بنت عمران .

الخطاب الثالث: خطاب سارة امرأة إبراهيم .

الخطاب الرابع: خطاب امرأة فرعون.

الخطاب الخامس: خطاب ابنتي الشيخ الكبير.

الخطاب السادس: خطاب ملكة سبأ.

الخطاب السابع: خطاب امرأة العزيز.

يبدأ المؤلف في تعريفة للمصطلحات الرئيسة بطريقة تقليدية ولكنها تتماشى مع محاولته التأصيل لتلك المصطلحات في التراث العربي، فقد بدأ بتعريفها تعريفا لغويا بطريقة معجمية، ولكن يؤخذ عليه أنه حين قام بتعريف التحليل اصطلاحا لم يشر لأي مرجع أجنبي، بل يحيل إلى كتاب آخر من مؤلفاته! وهذا الموضوع متكرر على طول الكتاب، فمراجعه تعاني من قلة المصادر الأجنبية حول موضوع بهذه الدرجة من الأهمية والتخصص، إذ تبلغ ثلاثة عشر مصدرا من جملة ٤٩ مصدرا.

يرجع المؤلف الفضل في تأصيل تحليل الخطاب إلى «القرآن الكريم نفسه، الذي أغرى العلماء ببحث أحكامه وأسراره وبنيته المحكمة المحبوكة، ومعانيه الفياضة المسبوكة، وبلاغة أسلوبه الساحر، الذي يعلو ولا يعلى عليه، ونفاسة حجاجه وقوة حجته وإقناعه، ولهم فيها مناهج، منها: التحليل الصوتي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، والسياقي، والبلاغي، والإقناعي، والاتصالي، والموضوعي، والفني، والتاريخي، والجغرافي، والاصطلاحي والنفسي، والاجتماعي، والحضاري، والسياسي، وأخيرا الإثنوغرافي (الجغرافيا الإثنية أو العرقية) والإنساني (الأنثروبولوجي)، وغيرها من وجوه تفسير الخطاب»[3]. وإذا كان كلام المؤلف يصلح في السياق العربي التراثي، فلا يمكن قبول حصوله في السياق العربي المعاصر، بله السياق الغربي ونظرياته الحديثة.

ثم يضع مقارنة بين كل من منهج متقدمي التراث العربي ومنهج البحث اللغوي الحديث في تحليل الخطاب؛ فيقول: «وقد أثبت تحليل متقدمي المفسرين المسلمين، أنهم كانوا على وعي ببنية الخطاب والعناصر المشاركة فيه ... لأنهم احتكموا إلى الدليل الشرعي واللغوي والعلمي، واعتمدوا على قرائن في تعيين مقاصد الخطاب (القرائن: اللفظية والعقلية والعرفية والعوائدية- من العادة -

والبيئية والزمنية والمعرفية...)[٤]، وهو يرى فارقا مهما من وجهة نظرة فيما بين البحثين اللغويين التراثي والغربي الحديث، إذ البحث اللغوي التراثي «علم مستقل في التاريخ ومتجذر في الثقافات، يدرسه اللغويون ومن يستخدمونه أداة في علومهم، الذي تقوم على معرفته؛ كعلوم الأصول والتفسير والتاريخ والمنطق والفلسفة والاجتماع والقانون والإعلام والسياسة، فهو مدخل في دراسة هذه العلوم»[٥]، بينما البحث اللغوي الحديث «تتنازعه العلوم النظرية (الفلسفة والمنطق والعلوم الحديثة)، فليس مستقلا عنها، وقد تأثر بالعلوم التجريبية، ولا يمثل البحث فيه مراحل متصلة، بل مذاهب متنازعة، تقوم على أنقاض مذاهب أخرى، وكل يثبت فساد غيره أو نقصه، أو عجزه عن الوفاء بحاجة البحث، وهو مازال في مرحلة البناء، ولم تتحدد معالمه المستقلة بعد؛ بسبب غلبة المذهبية عليه»[٦].

ويخلص الباحث من تلك المقارنة إلى أن «مناهج التحليل الغربية لا تستوفي مكونات الخطاب وعناصره ومقاصده، ولا تمثل نسقا عاما يصلح للتطبيق على كل اللغات والخطابات، ولكن يمكن الاستفادة منها في تحليل بعض العناصر التي تقع في حقل بحثها الدقيق، ويستفاد حتما من مناهج البحث العامة: المنهج الوصفي والتاريخي والمقارن، فهي تمثل النسق العام الذي ينظم البحث ويحدد معالمه، وأحسبها أهم معطيات البحث الغربي»[٧].

وفي تحديده لما يعنيه بمصطلح «الخطاب القرآني»، نراه يفضله على استخدام مصطلح «النص القرآني»، لأن «الشائع في كلام الأصوليين المتقدمين مصطلح (الخطاب)، في حديثهم عن القرآن الكريم... والظاهر من كلام الأصوليين أنهم يستخدمون المصطلحين بمعنى سواء، بيد أن الخطاب {هو} المشهور في كلامهم»[٨]، ثم يورد نصا للآمدي يدلل به على ما توصل إليه - ننقله بنصه -: «وإذا عُرف معنى الخطاب، فالأقرب أن يقال في حد الحكم الشرعي أنه خطاب الشارع المفيد فائدة شرعية. فقولنا خطاب الشارع احتراز عن خطاب غيره، والقيد الثاني احتراز عن خطابه بما لا يفيد فائدة شرعية؛ كالإخبار عن المعقولات والمحسوسات ونحوها، وهو مطرد منعكس لا غبار عليه»[٩]، واستنادا لهذا النص «يتبين أن المراد بالخطاب القرآني الدلالات التي دل عليها القرآن الكريم، من حيث المفهوم والفحوى والظاهر والإشارة، فهو أعم من النص وأوسع، وإن كان المراد بالخطاب القرآني اللفظ نفسه، فهو النص القرآني»[١٠]. ويرى المؤلف «أن شيوع كلمة (النص) في الدراسات المعاصرة من تأثير البنيوية الغربية، والبحوث العربية التي تبنتها في الدراسة والترجمة»[١١].

في الفصل الثاني يؤسس الباحث لنظرية «أحداث الكلام»، واضعا لتصورها الدلالي، بغرض أن تكون «منهجا عربيا خالصا، يستخدمه الباحث في تحليل الخطاب... يصلح بديلا عن بعض الطرح الغربي الذي يتجافى في روافده الفلسفية والعرفية عن ثقافتنا الإسلامية وقواعد لغتنا وعرفها التعبيري المتميز»[١٢]. وذلك «ليتسنى للباحث التعرف على هذه النظرية الأصيلة في تراثنا، وليتمكن من فهمها خلوا من قضايا الفلسفة والمنطق المشكلة، والتصور الرياضي، وتأثير علم التجريب المادي، وهي العلوم التي طغت على علم اللسان الغربي، فقد تأثر بها دي سوسير في دراسة بنية اللغة دون معناها، وتأثر بها أوستين في دراسة أفعال الكلام دراسة مادية، وتأثر بها تشومسكي في معالجة اللغة معالجة ذهنية وفق علم الرياضيات»[١٣]. ولعل قائلاً يقول إن موضوع تطبيق الباحث - وهو القرآن الكريم - قد جعله على هذه الدرجة من الحيطة والحذر، فهو لا يسلم بكل أدواتها التحليلية ولا بكل نتائجها التطبيقية، بل ينتقي منه ما يراه صالحا ويكمل نقصها بمنهجه، ولكن الباحث يرى بداية أن نظريته «أوفى من نظرية أفعال الكلام، فقد استوعبت وجوها لم يُسبق إليها، ولم تستدركها النظريات الغربية»[١٤].

وبعد أن يعرض الباحث في الفصل الثاني - المعنون بـ: «نظرية أحداث اللغة» - من كتابه، لمفهوم الحدث اللغوي وما يتعلق به من قضايا استقاها من التراث النقدي والبلاغي الغربي، يقرر أن ما نقله لن يؤتي أكله ولن يتم تبيينه إلا تطبيقيا، مع إضافة لباقي معالم النظرية يستلزمها هذا التطبيق. وبهذا الختام للفصل الثاني يتم الانتقال للفصل الثالث المعنون بـ: «التحليل التطبيقي - تحليل الخطاب النسوي في القرآن الكريم»، وهذا التطبيق يستغرق ثلثي الكتاب تقريبا.

في بداية الفصل الثالث يفصل الباحث الحديث عن أسباب اختياره لكل من المنهج والخطاب النسوي في القرآن الكريم كموضوع للتطبيق، فالدراسة تقوم على «تحليل الخطاب النسوي في القرآن الكريم تحليلا حجاجيا في ضوء مقاصد القرآن الكريم، والمعطيات اللغوية والبلاغية التي تفعل اللغة في العالم الخارجي؛ للكشف عن أبعاد الوظائف اللغوية، وللتعرف على القصد من الاستعمال في ضوء التفاعل اللغوي المباشر في شكل من أشكال التواصل التفاعلي (الخطاب أو الحوار أو المحاورة أو المناقشة أو المجادلة) والخطاب التفاعلي بما فيه من إثارة وتوجيه واستقطاب وتوليد واشتقاق وتفاعل مع العالم الخارجي خدم هذا القصد، وكل صيغة كلامية مقصودة فيه لتحقيق القصد»[١٥]، كما أن الدراسة تستهدف ظواهر المعنى، إذ «يعد المعنى الهدف الرئيس في تحليل الحوار، لمعرفة الإجراء القصدي، وسوف أبحث عن ظواهر المعاني التي يربطها العقل بقصد المتكلم والقانون العام الذي يحكمها، وسأرصد العلاقة بين المقدمات ونتائجها وبتعيين الوسائل الحجاجية، وبتقديم الموضوع تقديما منطقيا (مقدمة، عرض، خاتمة) وبمقارنة عنصر بآخر»[١٦]. وقد اختار الخطاب النسوي لما يتمتع به حوار المرأة في القرآن الكريم من «تقنية متميزة في التأثير والإقناع، يعلو فيها أحيانا حوار الرجل، ويمكن التعرف على خصائص هذا الحوار في ضوء معطيات البلاغة واللغة والنحو»[١٧]، وقد اختار النماذج الخطابية النسوية محل الدراسة من القرآن الكريم ليثبت من خلاله «أن المرأة تملك تقنية خطابية قد تتفوق فيها على الرجل في بعض المشاهد، وأنها في خطابها العفوي تؤثر في المتلقي أكثر من تأثير الرجل، ولأرد به على من اتهموا المرأة بأنها لا تكاد تبين في كل الخطابات، محتجين بقول قلة من المفسرين في تفسير بعض الآيات»[١٨]. وقد تناول نماذج خطابية نسوية قرآنية من منازل مختلفة ليطبق رؤيته المقاصدية في التحليل، لتبيين تقنية خطاب المرأة في سياقات مختلفة ومراتب متباينة، متناولا "الأنماط الخطابية في ضوء التحليل البنيوي والدلالي والبلاغي والسياقي؛ للوقوف على مقاصد الخطاب، وسوف أبحث عن العلاقات التي تربط بين هذه الخطابات وأوجه التناص والاختلاف بينها، وأتناول بعض الظواهر النفسية والاجتماعية والحضارية التي أثرت في الخطاب"[١٩].

وقد اختار الباحث سبعة نماذج من الخطاب النسوي في القرآن الكريم - كما سبق أن أسلفنا - وأول هذه الخطابات، هو خطاب امرأة عمران عليها السلام، مفصلا القول في تحليله، بادئا بالتفسير المقاصدي ودلالة الجملة وأثرها في الإقناع، والغرض من الإخبار، ومستغرقا في التفرقة بين تأثير كل من الجملة الخبرية والجملة الإنشائية ودلالة الفعل على الزمن وعلى الحدث الحسي والمعنوي، ومنتقلا من دلالة الجملة إلى دلالة الخطاب لفظيا (باعتبار الوضع والسياق والمعنى) ونصيا (ضمنيا ومقاميا)، ودلالة الخطاب على الحكم، ودلالة المنطوق (صريحا وغير صريح) ودلالة المفهوم (الموافقة، والمعنى الضمني المخالف) ودلالة الإحالة مفصلا القول في أنواعها

باعتبار اللفظ المشير (ضميريا وموصوليا وظرفيا وإشاريا)، ووسائل الإقناع (لغويا وبلاغيا ومنطقيا) مختتما التحليل بتحليل كل من الأثر النفسي والأثر الاجتماعي في الخطاب.

ويتكرر في هذا التحليل ما سبق أن لاحظناه سابقا من اكتفاء الباحث بالتعريف اللغوي لمصطلح النسوي، دون ذكر أي معنى اصطلاحي له، ولا وجود لأي مصدر حول الخطاب النسوي في ثبت المصادر والمراجع! وهذا نقص خطير في منهج الباحث التحليلي، فهو لا يشتبك بأي شكل من الأشكال مع المفاهيم الغربية حول الخطاب النسوي. وإذا كان منطلقه تراثيًا تماما، فقد كان يجب عليه ذكر مفهوم الخطاب النسوي الغربي ويشرح أبعاده ويفندها إذا وجد فيها ما يستحق التفنيد، وينتقي منها ما يستحق الانتقاء والاستفادة منه، أما هذا الصمت التام وعدم الاستعانة بأي مصدر رئيس أو حتى مرجع وسيط، فهو خلل لا يمكن التجاوز عنه من باحث جزم بأن منهجه هو أفضل من المناهج الغربية الحديثة، فقد كان يجب عليه إعطاء الأدلة على ذلك في بحث أراد منه أن يكون تطبيقا تعليميا يسير على نهجه الآخرون، وهو ما يلقي بظلال كثيفة من الشك حول انتصارالباحث للتراث مسبقا وتحامله على مناهج البحث الغربي.

وثاني الخطابات النسوية التي اختارها الباحث للتحليل كان هو خطاب السيدة مريم بنت عمران عليها السلام، وهو يربط بين خطابها وخطاب أمها الذي اختاره للتحليل في المثال الأول، فهو يستفيد من كون «الحدث هنا امتداد ما سبقه ونتيجة له» في البدء بالتفسير المقاصدي لخطاب السيدة مريم، ثم ثنى بتحليل الجملة وأثرها في الإقناع سواء كانت إخبارية أم إنشائية، ثم الدلالة الفعلية ودلالة الخطاب (اللفظية والنصية)، ثم شرح تطبيقي لوسائل الحجاج الإقناعي (اللغوية والبلاغية والمنطقية)، ثم شرح للأثر النفسي والاجتماعي للخطاب. ويتكرر هذا التحليل بالخطوات نفسها في باقي النماذج السبعة التي اختارها الباحث لتطبيق نظريته.

وبعد الانتهاء من التحليل التطبيقي، قام الباحث بتلخيص خصائص كل من: الخطاب النسائي وأهم ما يميزه (ونلاحظ هنا أنه قال النسائي وليس النسوي كما عنون، فإما أنه يستخدمهما كمترادفين، أو أنه لا يعلم الفرق بين النسائي والنسوي، والأوْلى أن يلتزم بمصطلح واحد طوال البحث، حتى لا يصيب القارئ بالحيرة)، وخصائص الخطاب القرآني، وخصائص المنهج.

وأهم خصائص الخطاب النسائي عند الباحث، هي:

أ: أن الخطاب النسائي استجابة مباشرة لانفعالات المرأة وسرعة تفاعلها مع الحدث وتأثرها به، وأن الانفعال يغلب العقل أحيانًا.

ب: أن المرأة تملك مهارة خاصة في الأداء، تتفاعل بها مع خطابها، فتصور المعنى تصويرا دقيقا؛ تعبيرا وتمثيلا.

ج: أن المرأة تهتم بالتفاصيل الدقيقة وجوانب المشهد ومكملاته وخلفيته.

د: أن المرأة تستدعي متعلقات المشهد وأبعاده في تفسيره والحكم عليه.

هـ: أن المرأة تقيم الحدث وتحكم فيه في سياقه الحي المباشر؛ استجابة لمعطياته، وتأثرا به، واستجابة عفوية له.

و: أن المرأة تحرص على تأكيد المعنى باللفظ والحركة والانفعال.

ح: أن المرأة تخاطب الوجدان والوعي ثم العقل والقيم العامة.

ط: أن خطاب المرأة أكثر تأثيرا من خطاب الرجل الذي يتكلم عن قصد وإعداد، ويتجاهل التفاصيل أحيانا والمؤثرات النفسية، وقد لا يبالي بعناصر الإقناع كثيرا؛ ثقة بقوله[٢٠].

ونحن لا نرى فيما ذكره الباحث شيئا خاصا بالخطاب النسائي دون خطاب الرجل، فالتفاوت فيه يخص الفرد أكثر مما يخص نوعه الجنسي.

وخصائص الخطاب القرآني عند الباحث:

"أ: أنه خطاب محكم البنية والأسلوب والدلالة، ولا يحتمل المغالطة أو التلبيس، أو الطعن في العرض، وبناء القضية، وإقامة الحجة.

ب: أن معظم الحجاج فيه بدليل واقعي ملزم بإيجاد المثيل أو البديل أو النقيض، وأنه يجمع بين الحجاج اللغوي والحجاج المنطقي.

ج: أنه متنوع: خطاب موجه أو حوار أو حديث أو شكوى أو مناجاة أو دعاء.

د: أنه متعلق بالسياق اللغوي، ومتعلق مع السياق الخارجي الذي أنتج فيه.

هـ: أنه يستدعي الحدث القديم؛ فيعرضه في الحال حيا مجسدا بالحركة والصوت والصورة في مقامه الذي حدث فيه.

و: أن الزمان والمكان من عناصره التوثيقية التي تؤرخ الحدث المحكم.

ز: أنه يسند القول والحدث إلى صاحبهما دون إضمار أو إبهام.

ح: أنه يحمل على وجوه لغوية وسياقية ومقاصدية.

ط: أنه يعتمد على مسلمات عقلية مقبولة وأدلة واقعية ثابتة.

ي: أن المثال فيه مطابق للمضروب له، ومكافئ له، أو بسبب منه.

ك: أنه يوظف المؤثرات الصوتية والمجازية والنفسية.

ل: أنه يستدعي من الحدث ما يسد حاجة الشاهد دون زيادة، ولا يسترسل في الحكي.

م: أنه موجز اللفظ في خير خلل، وغزير المعنى من غير زلل، ومؤنس في وحشة، ومُعَرِّض في سُؤلة، وصادق في مُدحة، ومُكنٍ في الفحاشة، ومتجاف عن الإباحة"[٢١].

ونلاحظ هنا الملاحظة نفسها ، وهي أن كثيرا من تلك الخصائص ليس خاصا بالقرآن الكريم وحده، كما نلاحظ اختلاط التقييم العلمي بالتسليم الإيماني.

وفي حديثه عن خصائص منهجه، نفاجأ أنه لم يستعمل الاسم الذي اختاره «أحداث الكلام»، بل استخدم الاسم التراثي «المقاصد»، ما يعني أنه يَصُبُّ خمرا قديمة في قوارير جديدة.

وقد توصل إلى النتائج التقليدية المتوقعة في مثل هذه الدراسات التي تتخذ من إثبات مسبق بدلا من البحث العلمي المستكشف، فتدور النتائج حول كونه منهجا أصيلا «في التراثين الفقهي والبلاغي، وأن الفقهاء توصلوا إلى ضوابط تعيين المقاصد، باعتبار اللغة والسياق والمقام والعقل والعرف والدليل والحجة... ومن ثم صار منهجهم اللغوي مستوفيا وظائف اللغة»[٢٢]، وينهي الحديث ناعتا المناهج الغربية بـ «الدخيلة»، دون أن ينظر إلى مفارقة أنه استفاد منها في صياغة منهجه.

الهوامش

١- محمود عكاشة: تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠١٣ ، ص ٦٢: ٦٣.

٢- المرجع السابق، ص ٦٤.

٣- المرجع السابق، ص ١٢ : ١٣.

٤- المرجع السابق، ص ١٥.

# الملتقى الدولي: "الشعريات وتحليل الخطاب"

البيومي محمد عوض

تحت رعاية جامعة باجي مختار - عنابة/ الجزائر، نظم مخبر الشعريات وتحليل الخطاب، في كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، ملتقىً دوليًا في الأيام ٣، ٤، ٥، مايو ٢٠١٦، الذي تناول الشعريات وتحليل الخطاب موضوعًا رئيسًا دارت في فلكه الفسيح بحوث هذا الملتقى، التي زادت عن الأربعين بحثًا ناقشت هذه الجدلية المعرفية من مختلف المنظورات، طارحةً رؤى متباينة تكفلت بإضاءة هذه المساحة من حساسية الوعي النقدي المعاصر. وجاء الجمع بين "الشعريات وتحليل الخطاب" موضوعًا لهذا الملتقى الدولي، انطلاقا من الوظائف اللسانية والخطابية للغة، حيث تعد الوظيفة الشعرية إحدى أهم هذه الوظائف، ومثلما تهتم الشعريات بقضايا البنية اللسانية فإنها تهتم أيضا بقضايا النص الأدبي، أو بالبنى اللفظية والخطابية لهذا النص الذي يندرج ضمن عالم الخطاب المتنوع ويتفاعل داخله مع خطابات أخرى يشيد من خلالها عالمه المتخيل ويبني رؤيته للكون والحياة.

وقد أكدَّت اللجنة المنظمة للملتقى بالمخبر على أن هذا التوجه في الدراسة والبحث يسعى إلى تجاوز النزعة المتعالية التي أشاعتها جماليات الشعريات الرومانتيكية، جاعلة من الخطابات الأدبية أعلى قيمة وأكثر خصوصية واستقلالية من الخطابات الأخرى، وهو توجه تجاوزته المناهج النقدية الحديثة التي تصدت لدراسة وتحليل كل أنواع الخطابات انطلاقًا من كون الخصائص التي ينفرد بها كل خطاب لا تقل قيمة عن خصائص الخطاب الأدبي، وقد ذهب النقد الثقافي بعيدا في تكريس هذا التوجه وفي انفتاحه على مختلف الخطابات المتعالية منها والهامشية مما يفسح المجال واسعا أمام حوار اللغات والثقافات وتعدد الخطابات والإيديولوجيات، وقد شكلت النصوص الأدبية فضاءات متنوعة لهذه الحوارات والخطابات، وملتقى للعلامات والخطابات والثقافات المهاجرة من كل حدب وصوب.

وقد تأسست إشكالية هذا الملتقى على بحث ودراسة مدى إسهامات الشعريات في محاصرة قضايا النص الأدبي وتحليله، وهل يمكن أن نعد انفتاح

الشعريات الشكلانية والبنيوية على الخطاب بصفة عامة نقطة تقاطع بين الشعريات وتحليل الخطاب، بوصف تحليل الخطاب يعتد بالخطاب وينطلق منه في البحث عما يقوم بين اللغة والإيديولوجيا من تقاطع؟ وما هي الإشكاليات التي يواجهها محللو الخطاب في دراساتهم للنصوص الأدبية؟ وإلى أي حد يمكن أن نتحدث عن شعرية لتعدد الخطابات وحوار اللغات والثقافات داخل النصوص الأدبية؟

تمثلت محاور الملتقى في العناوين الخمسة التالية:

١- الشعريات والبلاغة الجديدة وتحليل النصوص والخطابات.
٢- الشعريات والدراسات اللسانية.
٣- تحليل الخطاب والدراسات الأدبية : المحايثة والتداول والتأويل.
٤- الشعريات والنقد الثقافي.
٥- النصوص الأدبية بين سلطة الخطاب وسلطة الأيديولوجية وسلطة الكتابة.

افتتحت البحوث ببحث الدكتور الطاهر روابنية، جامعة عنابة - الجزائر، تحت عنوان: "كتابة الذات وجدل المتخيل والسيري والتباس الخطابات، في رواية "سيرة المنتهى - عشتها .. كما اشتهتني" لـ واسيني الأعرج .. ويرى روابنية أن نزعة إقصاء الذات في النقد المحايث والنسقي خارج النص قد ترتب عليه في مجال الكتابة الروائية رد فعل مضاد، تمثل في نوع من الغزو المبرمج لحياض النص، من قبل أن كلية الحضور، تكتب وتخترع وتعلق على ما تكتب، وتجتهد من أجل جعل النص الروائي فضاء متميزا، لإقامة حوار بين المتخيل السردي وآلياته .. لقد وصل غزو المؤلف لنصه حد الانقلاب على مواضعات الكتابة الروائية، بجعل النص الروائي مفتوحا على مختلف المحكيات والخطابات، من بينها محكي التخييل الذاتي الذي يتيح للمؤلف الذهاب بعيدا في التخييل، وكتابة الذات والتموقع داخل نصه بوصفه موضوعًا للكتابة،.. إن المدونة السردية هنا تدور بين الرواية السيرية، والسيرة الذاتية، وهو التباس أجناسي مقصود تبرره خصوصية المغامرة التخييلية التي تنقذف داخلها الذات الكاتبة. وعبر مسارها السردي المعراجي الذي تسلكه نحو المنتهى، تعيش مواقف احتمالية متخيلة يغذيها ويسهم في توسيعها العرفان الصوفي، وأخرى ذات مرجعية واقعية سيرية، تغذيها الذاكرة والتاريخ الشخصي للكاتب ولأقاربه، ولأسلافه الخياليين؛ يختلط فيها الروائي بالسيري بالخطابات الواصفة المتعالية والهامشية المبتذلة، وهو ما سوف توسعه مسارات القراءة والتأويل لهذه الرواية.

وعن "التوظيف الإقناعي والبلاغي للتعابير المسكوكة في الخطاب السياسي"، كتبت ليلى يمينة موساوي، جامعة تلمسان - الجزائر. وقد رصدت موساوي أن الكثير من الخطب الرسمية باللغة الفصيحة للمسئولين الكبار في الدولة تتخلّلها التعابير المسكوكة بأنواعها وخاصة الأمثال الفصيحة والشعبية التي تخدم الفكرة بإصابة المعنى وتفيد الإقناع بوصفه خاصية من خصائص أسلوب الخطابة، لأن الخطاب إذا كان موجها للتأثير والإقناع؛ فإن المخاطَب يحتل الركن الأساسي في عملية الخطاب، فإن النشاط الإبداعي يتمركز عند محوري الإنتاج و التأثير في الآخرين، وهذا تماشيا مع أغلب النظريات الحديثة التي أصبحت تولي اهتماما كبيرا لتحليل الخطاب الإقناعي التداولي. تقول موساوي: لقد تولد لدينا هم أولي هو اكتشاف كيف يمكن أن تؤثر التعابير المسكوكة في الخطاب الإقناعي السياسي وكيف تعالج مظاهره التواصلية الإقناعية فتناولنا أهم مظاهر الحجاج والمكونات النصية في علاقاتها بما هو تواصلي. وهذه الورقة البحثية من شأنها الإجابة على بعض الإشكاليات التي صادفناها وهي:

- كيف يتحدد المستوي الإقناعي في الخطاب من خلال التعابيـر المسكوكة؟
- ما البعد التداولي للتعابيـر المسكوكة في الخطاب السياسي؟

في بحث آخر، تحت عنوان: "النقد الثقافي انفتاح على الخطاب وتفعيل لمجال الشعرية – نماذج من الرواية المغاربية– نصت الدكتورة نورة بعيو، جامعة تيزي وزو – الجزائر، على أن الشّعريّة البنيوية لم تعد تختّص بالإبداع الأدبي لوحده كخطاب راقٍ ورسمي تعالى لمدّة طويلة على مختلف الخطاباتٍ؛ بل إن التحوّل الذي فرضه الفكر ما بعد الحداثي بكلّ أبعاده فرض عليها أن تنفتح على كلّ مجالات الحياة بموضوعاتها، وقناعاتها، ومؤسساتها، وخطاباتها الرّسميّة والمهمّشة، الرّاقية والمنحطّة، مهما كانت اللّغة المشتغل بها وعليها، مركزيّة سلطويّة مهيمنة، أم نابذة متعدّدة ومتكئة على لغات القاع الاجتّماعي.

ومن هنا فالشّعريّة بفضل الدّراسات الثّقافيّة الواسعة والمستمّرة تجاوزت أسيجتها البنيوية، ودخلت غمار الكتابة اللا أجناسية المتفاعلة مع كلّ الخطابات. فمع كلّ كتابة أو خطاب تُبنى شعريّة جديدة، وهكذا فإنّ الدّراسات الثّقافيّة المعاصرة أو طروحات النّقد الثّقافي لم تأت لتقزيم، أو إلغاء النّقد الأدبي الذي أنتجته جهود الشّكلانيين الروس واللسانيين الرّواد بعد عشرينيات القرن الماضي؛ بل بالعكس أسهمت هذه الطروحات في توسيع دائرة الشّعريّة التي صارت شعريّة مصاحبة لتعدّدية خطابيّة وثقافيّة ولغويّة، لاسيما في الكتابة الأدبية.

ولتحليل هذه العناصر والتّمثيل لها، توقفت بعيو في بحثها عند ثلاث روايات مغاربية معاصرة لكلّ من: إبراهيم الكوني، الطاهر بن جلون، واسيني الأعرج.

وعن "شعرية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض" جاءت الورقة البحثية للدكتورة نورة جبلي، جامعة عنابة – الجزائر، التي حاورت فيها مصطلح الشعرية باعتباره -في بعض مفاهيمه الحديثة- يحيل إلى وظيفة أساسية من وظائف اللغة عند جاكوبسون. تتجلى هذه الوظيفة في إدراك الكلمة من حيث هي نسق له وزنه الخاص وقيمته الذاتية، وليس مجرد بديل عن شيءٍ مسمى . فالتشديد على المرسَلة لذاتها هو ما يميز الوظيفة الشعرية التي نجدها في كل أنواع الكلام. فهي لا تميز الشعر فقط، بل نجدها في كل الفنون التي تطغى فيها الوظيفة الجمالية كالرسم مثلا. وتقول جبلي: (نحن نسعى في هذه المداخلة إلى البحث فيما يتفرد به الشعر الصوفي عند ابن الفارض باعتباره واحدا من الخطابات المتسامية، ولأنه يبتعد عن البوح المباشر وذلك بتحويل مدلول الرمز المصطلح عليه إلى مدلول آخر. وفي هذا الإطار، يشدد جاكوبسون على أهمية العلاقة بين الدال والمدلول في الشعر. لأن كل تحليل لرمز من الرموز هو في الوقت نفسه تحليل للمضمون المرجعي. وهذا يعني أن الفصل بين المستويات اللسانية (تركيب، دلالة ...) ما هو إلا تقسيم مصطنع. "فما الذي نستطيع قوله عن كلام لا نعرف شيئا عن دلالته"؟).

تقول الباحثه: سننطلق من هذا السؤال الذي طرحه جاكوبسون لنطرح سؤالا آخر هو: ما الذي جعل من المرسَلة اللغوية عند ابن الفارض عملا شعريا؟ وفي الإجابة سنركز على إسقاط مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء على محور التنسيق أو التركيب. لأن التكافؤ ينتقل من المحور الاستبدالي ويصبح وسيلة فعالة للتعاقب في التتابع؛ وإذا بالأسلوب يتحدد على أنه تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع. وذلك يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي غيبية، يحدد الغائب منها بالحاضر، والعلاقات النظمية، وهي علاقات حضورية تمثل سلطة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط. وهكذا يعتمد بناء الخطاب الشعري عند ابن الفارض على المعادلات الكلامية.

فالتراكيب متجاورة ومتجابهة في آن واحد، لأن غرض ابن الفارض ليس الإيصال الواضح للمرسلة، وإنما يكمن في تلك اللعبة التكرارية اللامتناهية.

في ورقة بحثية أخرى، حاور الدكتور رضا بن حميد، جامعة القيروان - تونس، "الخطاب النقدي بين الأيديولوجي والجمالي، تجربة يمنى العيد أنموذجًا"، وذكر بن حميد أن تجربة يمنى العيد النقديّة شكّلت ملمحا بارزا في صيرورة النصّ النّقدي العربي الحديث، وحقّقت تراكما كمّيا ومعرفيّا على امتداد سنوات طويلة بفضل محاولاتها المضنية لقراءة النّصوص بحسّ إشكاليّ والوقوف على دواخلها، وبلغت درجة من النّضج والقوام تدفعنا إلى دراستها، ومحاورة تجربتها والتعريف بخصوصيّتها ومنطلقاتها وأسسها المعرفيّة وآليّات اشتغالها، والوقوف على التحوّل الذي شهدته من مرحلة نظرت فيها إلى الأدب بصفته انعكاسا للبُنى الاجتماعيّة إلى مرحلة اقترنت بإفادتها من المناهج البنيويّة.. إنّ تحليل الخطاب النّقدي خطاب يشتغل على خطاب، وتواصل عسير بين صنفين من التّعبير.. وقد كانت الناقدة يمنى العيد على وعي عميق بخصوصية النصّ الأدبي وأسئلته الفنيّة وبالخطاب السّرديّ بما هو بنية منغلقة ومنفتحة في آن:

- انغلاق البنية هو الذي يجعل الخطاب نظاما - مثلما يقول البنيويّون - يعمل آنيّا بشكل تعاملي/ تقابليّ، فلا نرى إلاّ انسجاما وراءه جملة من الضّدائد والثنائيّات في حركات الخطاب السرديّ. ولكنّ حقيقة الانسجام لا تلحظ إلاّ بتدبّر القارئ تلك الحركات في تفاصيلها، والوقوف على خفيّ القول، وإشاراته البعيدة التي تتحكّم في بناء النصّ، هذا النصّ الذي يأخذنا إلى بنية مخصوصة قوامها نسق محكم الترّابط بين الفعل السرديّ ومنطقه ومكوّنيْ الزّمان والمكان، ووشيج التّعالق بين الشخصيّات أنّى اختلفت أدوارها في مسرح الفعل السرديّ.
- انفتاح البنية التخاطبيّة يحتّمه تعالق الخطاب السرديّ بخطابات متعاملة معه قريبة أو بعيدة، ظاهرة أو خفيّة في إطار لون من العمليّات يتراوح بين التّقليد والمعارضة، والخرق والقلب والتّحويل، وما تفضي إليه من تغيّرات فنّية ودلاليّة. فكلّ كتابة إنّما تقبع خلفها نصوص عدّة وذاكرة تمتدّ لتتفاعل مع الثّقافة السّابقة لها أو المتزامنة معها.

وفي مقاربة من المقاربات المتجددة للخطاب الروائي، جاء بحث الدكتور يوسف سعداني، جامعة سيدي بلعباس - الجزائر، عن: "استراتيجية المحو في روايات واسيني الأعرج".. ذكر فيها أن بحثه هذا يسعى إلى مقاربة المحو في روايات واسيني الأعرج، بوصفه استراتيجية للحكي، وليس مجرد موضوعة مركزية في النص السردي. وفي هذا الصدد، وقف الباحث على بعض تمظهراته المتحوّلة تبعا لتحول وتبدد الكتابة نفسها. واستنادا إلى نص المحو المفتوح وعد بكشف كيفية اشتغاله، وتجلية أشكاله الثلاثة: المحو من الدرجة الثالثة الذي يتبدى نتفا مبعثرة في الرواية (شرفات بحر الشمال)، والمحو من الدرجة الثانية الذي غالبا ما يسهم في تأطير فاتحتها وخاتمتها (وقع الأحذية الخشنة/ كتاب الأمير)، والمحو من الدرجة الأولى الذي يتحكم في مقاليد الحكي ويوجه مساراته، بل يخترق النصوص السردية، يحلّ فيها، يمحوها، ثم يكتبها بالبياض اللامتناهي (سيدة المقام/ البيت الأندلسي).

وفي جهد بحثي آخر، كتبت الدكتورة سعاد شريف، المركز الجامعي تيسمسيلت - الجزائر، عن "شعرية المفارقة (الأسلوبية والثقافية) في الشعر العربي المعاصر" .. ناظرة في المدونات الشعرية للشعراء: أمل دنقل - أحمد مطر - محمد الماغوط، راصدة في مجموعها حس المفارقة التي تحمل في طياتها دلالات وتعريفات متعددة، حيث تعتبر فنا من الفنون الأدبية التي تزيد النص جمالا وعمقا،

وهي أن نقول شيئا ونقصد به شيئا آخر بقصد المراوغة في الكلام وجذب القارئ لكشف التضاد القائم بين المعنيين، وتدخل المفارقة في إطار الأسلوبية السياقية، حيث تقوم «المفارقة الأسلوبية السياقية المتولدة على الانزياح أيضا، ولكن قاعدة المقارنة في الانزياح هذه المرة تكون داخل النص وليس خارجه، فهي ناجمة عن إدراك عنصر نصي متوقع متبوعا بعنصر غير متوقع»، وكثيرا ما تحتاج المفارقة إلى تأمل عميق للتوصل إلى التعارض وكشف دلالاته والغاية منه.

تقوم شعرية المفارقة بشكل أساسي على التضاد بين المعنيين من خلال التلاعب في اللغة أو السياق، لتشمل بعض الأنواع البلاغية من تشبيه وكناية ومجاز في أسلوب تهكمي أو ساخر، كما أنها تقوم على الصراع بين (الذات والموضوع) و(الخارج والداخل)، و(الحياة والموت)، لتخلق المفارقة توازنا في الحياة والوجود من خلال نظرتها الفلسفية التي ندرك بها سر وجود التنافرات والتناقضات، وقدم الناقد "عبد الله الغذامي" مقارنة بين الجانب النظري والتطبيقي للمفارقة التي جعلت من الآلية الثنائية (المداخلة - المفارقة) أساسا نطلق منه لنشكل المفارقة عن طريق التناص، فهي تخلق توترا دلاليا في النص عبر التضاد.. وتعلل الباحثة لاختياراتها الشعراء الثلاثة المشار إليهم، وذلك لتفرد كل واحد منهم بخاصية تميزه عن الآخر، شكلت خطا شعريا يعبر عن توجهه الفكري والسياسي والاجتماعي في منظومة ثقافية عربية معاصرة شكلت البؤرة الرئيسة لهذا النمط من الكتابة، وبأسلوب شعري ترك بصمته عند الملتقى وكسر أفق توقعه وأعاد صياغة فكرته عن الوجود.

وفي قراءة لتراث سردي عربي قديم، وفق رؤية نقدية معاصرة تستند إلى مفاهيم الشعرية والخطاب، جاءت الورقة البحثية للدكتورة نعيمة سعدية، جامعة بسكرة - الجزائر، تحت عنوان: "شعرية المقولات الاستلزامية في الخطاب القصصي، قراءة لقصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" لـ"ابن المقفع". عرَّفت الباحثة الخطاب القصصي بأنه نسيج من المقولات المتناغمة، فيه من الشعرية ما يجعل القارئ في ممارسة تفاعلية لفهمه وإدراك مقاصده، لأنه بإزاء عالم كامل تشارك الحروف والكلمات والصياغات والتراكمات الثقافية الإنسانية المختلفة، وكافة المكونات والأشكال في جعله خطابا شعريا خاصا، والبحث في المقولات الاستلزامية - وهي أهم الأبحاث التداولية المعاصرة - متمثلة في: (مقولة الاقتضاء ومقولة الاستلزام التخاطبي ومقولة المضمر) ودلالاتها في قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" لـ"ابن المقفع"، وما يمكن أن تحدثه هذه المقولات من قوة التأثير والإقناع في الآخر؛ فهي بحث يؤسس لنوع من التواصل الشعري الترميزي، المسمى بالتواصل الضمني الذي يبحث في الدلالات القابعة تحت مظلة المحتوى للعبارة اللسانية، وقد استعمل "ابن المقفع" هذا النوع من التواصل، من أجل التعبير عن طاقة كامنة ومقاصد سياسية واجتماعية وفكرية وثقافية معينة، تحققت بوساطة عدّة أدوات لغوية: (العبارات اللغوية الإنشائية - والمجاز اللغوي بمختلف أشكاله - والرمز وغيرها)، ما أدى إلى إحداث التفاعل داخل النص والانتقال بالمعنى فيه، من المعنى الحرفي إلى المعنى المستلزم، ويتطلب الكشف عنها فهما سليما لمقاصد المخَاطب، وذلك بتوظيف القدرات الذِّهنية والاستدلالية لَتأويل المعنى وفهمه انطلاقا من الخلفية المعرفية للمتكلم.

وبعنوان: "نحو تفعيل الرؤية التلفظية لوجهة النظر"، كتبت الدكتورة سهيرة شبشوب معلًّى، معهد ٩ أفريل ١٩٣٨ بصفاقس - تونس؛ والمسألة التي يناقشها هذا البحث هي وجهة النظر السردية. ولا يختلف اثنان في أن جيرار جينيت (Gérard Genette)

هو الذي أمسك بعنان هذه المسألة وباتت نظريته تفرض نفسها على كل باحث يرغب في دراسة وجهة النظر في الآثار الأدبية. ويهدف هذا البحث إلى طرح الأسئلة حول هذا التصنيف الشهير، وفتح الباب على ممكنات أخرى والبحث عن إمكانية إغناء النقد العربي بتجارب أكثر وجاهة، وتعني الباحثه بذلك التلفظية التي أدلت بدلوها في هذا المجال. وقد رأت الباحثة أن النتائج التي توصل إليها ألان راباتال (Alain Rabatel) وغيره من التلفظيين بلغت من النضج والمعقولية مكانة تجعلها جديرة بأن تزاحم النظرية البنيوية.

وعن "الكتابة من موقع الأنا/ التخييل الذاتي وتمزقات التسريد والتصنيف" عكفت الورقة البحثية للدكتور عبد الله شطاح، جامعة البليدة ٢ - الجزائر، على قراءة ممارسة أدبية مراوغة ما زالت لم تستقر نهائيا ضمن حدود تصنيفية ومقومات سردية مائزة، وهي التي عرفت في فرنسا تحديدا، على يد مجترحها الأول سارج دوبروفسكي، تحت إطلاق l'auto fiction والذي ترجمه الباحث في أحد أعماله النقدية المنشورة تحت مسمى (التخييل الذاتي)، حيث انصرف فيه إلى التأسيس النظري لهذه الممارسة السردية كما مارسها مبتدعها الأول وكتاب آخرون استغلوا ممكناتها التخييلية المتراوحة بين السيرة الروائية والرواية الصرف لإنتاج نصوص مراوغة محرضة على التأويل، ثم أردف الباحث ذلك بفصل تطبيقي درس فيه تمظهرات النظرية في نصوص سردية غربية وأخرى عربية استلهمت تلك الممارسة دون أن تتمكن من تجاوز خطوط الإيديولوجيا ذات الحواف الحادة في بيئاتها المحكومة بطابو الثالوث المحرم: الدين، والجنس، والسلطة.

من أجل الإحاطة بكافة القضايا الحافة التي تطرحها هذه الممارسة سنعرض لقوانين تكون الجنس السردي الذي يطمح التخييل الذاتي أن يكونه، بالاشتغال على الذات الساردة التي تحل غالبا محل الراوي التقليدي في الرواية، بملاحظة تمظهراتها الواقعية وترددها القلق بين: الإفصاح والتعريض - التعرية والستر - البوح والترميز، نزولا عند إكراهات الممارسة السردية نفسها التي تلزم الكاتب باستعارة أدوات السيرة الذاتية وأدوات الرواية معا، من حيث تلزمه بأن ينجز نصا يقف في المنزلة بين المنزلتين من السيرة الذاتية والرواية، على الرغم مما بين الجنسين من اختلاف ممتد إلى التصنيف والأدوات وجهاز التلقي والاستقبال، بالإضافة إلى ألوان أخرى من الإكراهات التي تمارس سلطاتها المتعددة على هذا اللون من الممارسة.

وفي مقاربة للنص الصوفي التراثي العربي، تحت عنوان: "جدلية الرمز والخيال والتأويل عند ابن عربي، رصد لمسار التحولات والتجليات في حركتي الإسراء والمعراج" كتب الدكتور عبد الحميد شكيل، جامعة عنابة - الجزائر، يقول: إن دراسة النص الصوفي وتحليله، باعتباره بنية كلية لمنظومة وجودية رؤيوية أمر في غاية الصعوبة، لأن كل ذلك يخضع في الأساس إلى رؤى ذوقية من جهة، وإلى لغة تضيق بها العبارة، مما يوجب الالتفات إلى هذا الكلّ من خلال أشكاله الصغرى، وإلى الأشكال الصغرى اعتبارا بالأشكال الكبرى. كل ذلك من شأنه أن يؤدي إلى الكشف عن حقائقه الأصيلة الكامنة فيه، بدراسة النص في علاقاته الداخلية القائمة على الرؤى الكشفية لحقائق الوجود المتخيلة في جميع مستوياتها؛ فيتم الكشف عن مستويات الوجود وبنياتها العميقة انطلاقا من الخيال الوجودي في مستوياته وتجلياته من جهة، والذي يتجلى في لغة رمزية، تقوم في الأساس على الخيال، هذا الخيال هو الواضع لهذه الرموز، وهو المتحكم بعملية التأويل، حيث يقوم المتلقي بفك تلك الرموز، انطلاقا من الخيال، إذ له الدور الأكبر في إيجاد الصلة بين الرمز وحقيقة ما يرمز إليه. فتكون

الإضافة لوعي جديد لعناصر الوجود المتخيلة، من خلال علاقة تلك العناصر برؤى الصوفي المتخيلة، التي تقوم على الاستعارات التي تسهم في رسم معالم الوجود المتخيلة، من خلال حركتي التخلي/ الإسراء، والتحلي/ المعراج، فتتحقق بذلك فكرة الوصال القائمة على رؤيا خيالية وجودية، تسعى إلى إيجاد صلة بين الرمز، وحقيقة ما يرمز إليه.

وفي مداخلته البحثية عن: "شعرية التباس الخطاب في رواية محمد البساطي "صخب البحيرة"، يرى الدكتور زيد عامري جامعة سوسة - تونس، أن الدّراسات النقديّة الأدبيّة استقرت على أنّ الرواية التقليديّة تقوم في مرحلة البدايات على خصيصة الوضوح الّتي تعدّ استراتيجيّة أساسيّة من استراتيجيات الإبداع الرّوائيّ، وهدفا يسعى الرّوائيّ إلى بلوغه.

ومن الواضح أنّ تطور الرواية منذ الحرب العالميّة الأولى مع أندريه جيد (André Gide)، ومارسيل بروست (Marcel Proust)، وكافكا (Kafka) وغيرهم، فضلا عن دور الحرب العالمية الثانيّة الّتي أسهمت إسهاما معتبرا في تغيّر الشّكل الرّوائيّ منذ منتصف القرن العشرين مع ألان روب غرييه (Alain Robbe Grillet)، وناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، وميشال بوتور(Michel Butor)، وبروز ما يسمّى بالتجريب الّذي يعني رفض السنن والنواميس السائدة في مجال الإبداع والقراءة قد زعزع منطق الجماليات القديمة ومن بينها هاجس وضوح الخطاب. وبذلك تتنزل الرواية العربيّة الحديثة في صميم فلسفة تحاور النصوص وتداخل المرجعيات، لأنّها تقوم على التآلف وإدماج مختلف الوحدات نظرا إلى امتداد مساحتها الخطابيّة، وقدرتها على استيعاب سائر الأجناس الأدبيّة، إذ ارتبطت الأحداث بالذاكرة، وكثرت الاسترجاعات، وتعدّدت الاستطرادات. ولم تعد الحبكة السّرديّة عنصرا محدّدا لروائيّة النصّ الروائيّ، بل أصبح الالتباس علامة أساسيّة من علامات قيام جماليّة الأثر، وأمارة من أمارات التحديث في الكتابة الروائيّة.

وإلى ذلك شهدت الرّواية العربيّة الحديثة انزياحا عن هذه السنن المعهودة من خلال التباس خطابها، وتفرع مسالكها، وتعدّد نصوصها وهو ما أسهم في كسر البنية الثلاثيّة التقليديّة، وبناء خطاب ملتبس أساسه التداخل.

وفي ملخص بحثه عن: "قصيدة النثر كتابة البرزخ شعرية الجامع - المتدافع المتراحم - "كتب الدكتور سطمبول ناصر، جامعة وهران١ - الجزائر، يقول: "تأتي قصيدة النثر وهي تفتح مسلكا لدى المتلقي في الحداثة الشعرية العربية كونها تنهض على نسقية التجاور المتضاد، حين اقتضى لهذا التجاور المتراحم كي يحدث مكنة التشاكل بين محلول الإرسال ومعقود الانتظام وعبر هذا اهتدت كثير من القراءات إلى مفاتيح التقابل في نمط من الكشف المتسائل هل يمكن أن يخرج من النثر المحلول وثوقية الشعر وجماليات الأنساق المغلقة؟ أو من اللاشكل أشكالا؟ إنها إشكالية تواصل المتدافع، ضمن هذا نتجت كثير من المقاربات والتحاليل والمقولات وهي تنظر لإجرائية مثل هذا الجامع الذي يلغي دعاوى وثوقيات الشعريات الكلاسيكية ومن ثم تأتي قصيدة النثر وهي تعزز الملمح الإجرائي كونها انفلتت من حرج وثوقية السنن المعيارية إلى رحابة اللاتحدّد ومطلق التوسّع متأبية ترجيع وثوقيات الشكل المرجّع وجاهزية اللغة عبر اتباعية الأساليب وإكراهات ما لزّت إليه من صرامة التقفّي القبلي وها هنا اتخذت اصطلاحات من التسميات كي تبحث عن انتساب يعضد مشروعية مثل هذا القران المتسالم على الرغم من النثر العربي القديم يحفل هو الآخر بشعرية طافحة مما استثنته البلاغة حين تأسس على تقويض عمود الشعر، حين استغنى الشعر العربي عن أسطورة تخلّقه.

وكتب د. جويني عسال، جامعة تبسة - الجزائر، عن: "شعرية الخطاب وفعل التأويل/ الميتانص وفضاء الحكي في كتابات أبي حيان التوحيدي"، في ملخصه البحثي يقول: تسعى الشعريات المعاصرة إلى الكشف عن شفرات الخطاب، كونه بناءً لغويا له القدرة على الانفتاح الدلالي، وبناء كفاءة قرائية تسمح باختراق الأبنية النصية وتهشيم شبكة العلاقات التركيبية، مما يمنح الفعل القرائي مساحة كبيرة للتأويل والحفر المعرفي في الأنساق المضمرة، وبالتالي فإن تحطيم الدال والقبض على سلطان الكلام هو هدف حقل الشعرية في علاقتها بالخطاب المؤسّس.

وفي هذه الورقة البحثية سنحفر في شعرية السرد العربي القديم وشفراته البنائية من خلال كتابات أبي حيان التوحيدي، إذ كيف يحقق الخطاب شعريته اشتغالا على اللغة وإرجاء للمعنى؟ وكيف يتحول الدال في النص إلى فعل حكي عجائبي يقع بين الافتتان باللغة وتأخير الدلالة، ويصير تأويله قراءة محفوفة بالمخاطر؟

أسئلة تتوغل في صميم الذاكرة الإبداعية العربية في منحاها السردي ملتحمة بأبنيتها الحكائية التي تتحول إلى رسائل مرمزة تحتاج إلى تدخل حثيث يعمل على تنشيط النص الذي هو آلة كسولة - بتعبير أمبرتو إيكو- مانحا الفعل التأويلي حضوره وقدرته على تحيين النص وتنشيط مفاصله وفعله التدليلي، مما يفتح الخطاب على طوباوية، معلنا نهاية الكلام وبداية الكتابة.

على هذا الأساس سنسعى إلى ملامسة شعرية المتن السردي التراثي الذي يحيل على أبنية مخيالية لها قدرة على خلق مساحة غرائبية من الحكي والتخييل النصي وصناعة شبكة علائقية من الأنساق المضمرة داخل الخطاب، حيث يتكئ السرد كمعطى جمالي - في إنجاز القول - على لغة محتفية بدلالات مضمرة وفق تمظهرات سياقية، إذ يفقد المعنى حضوره كبنية تشتغل على الواقعي المباشر والفج، ويصبو - في حدود إمكاناته الثقافية- أن يقول التخييلي والميتالغوي.

ولهذا أشار عبد الفتاح كيليطو إلى أن المعنى التخييلي يتعارض مع مقتضيات العقل، مما يفضي إلى صناعة لغوية يتماهى فيها الدال في لعبة دلالية مشحونة بالتأجيل، ويصير الخطاب حكاية مدهشة يتشابك فيها التاريخي والميتاحكي مما يحقق الوظيفة الشعرية كما يرى رومان جاكوبسون، حين يتوجه الخطاب إلى ذاته.

وعن "شعرية الرسم الكاريكاتوري" جاءت المساهمة البحثية للدكتور بشير إبرير، جامعة عنابة - الجزائر، وفيها يرى أن الرسم الكاريكاتوري خطاب مستقل بذاته، له خصوصياته في التعبير من حيث الشكل والمحتوى، وله طاقة تعبيرية تكاد تكون غير محدودة، وله القدرة على التواصل الفعال مع المتلقي على اختلاف مستوياته وطبقاته الاجتماعية، وفعالية في النبش والكشف والفضح للمستور، والبوح بالسر عن كل ما هو سلطة، وبخاصة السياسية منها.

ويرى إبرير أن شعرية الرسم الكاريكاتوري يكمن في طاقته اللا محدودة على الفسخ والنسخ والمسخ والتشويه، إذ التشويه عنده جمال وفن وشعرية في التعبير من حيث النظام اللساني والأيقوني بخاصة.

ولهذا بنى موضوعه على جملة من العناصر منها:

- مفهوم الشعرية الذي لا يتعلق بالشعر وحده، وإنما يتعلق بالفنون جميعا، ويتعدى الخطاب الأدبي إلى غيره من الخطابات غير الأدبية ومنها الرسم الكاريكاتوري.
- مفهوم الرسم الكاريكاتوري وقدرته على التمثيل الثقافي والأنثروبولوجي.
- مكونات الشعرية في الرسم الكاريكاتوري، وتطرق الباحث فيه إلى المكون اللساني والمكون الثقافي الأنثروبولوجي والمكون السيميائي- التداولي، ثم المكون الجمالي والفني أو الشعري.

# الخطاب النقدي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري*

أحمد حلمي عبد الحليم**

يحيل الخطاب في تضاعيف المعجم العربي علي "الكلام"(١)،وقد استمد دلالته المذكورة من السياق القرآني،إذ يقول الله - تعالي :"وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب"(٢)، وفصل الخطاب هو "البين من الكلام الملخص الذي تبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه"(٣) أو هو "بلاغة الكلام وجمعه للمعنى المقصود بحيث لا يحتاج سامعه إلى زيادة بيان"(٤). وأما الخطاب نفسه فعرفه العكبري الحنبلي بأنه "التنبيه بالمنطوق به علي حكم المسكوت عنه"(٥). ويتقلب مصطلح الخطاب خلال الثقافة الإسلامية في حقول معرفية متعددة؛ من أهمها "علم الأصول " فقد أنتج خلاله منظومة اصطلاحية خاصة به، نحو " دليل الخطاب " و"لحن الخطاب" و "فحوى الخطاب" مما "يستخرج بها ما اقتضته ألفاظ الشارع من الأحكام"(٦).وقد انتقل مصطلح الخطاب إلي الحقل الفلسفي؛ إذ ذكر أبو البقاء الكفوي أن (الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيىء لفهمه)(٧).

يمكننا القول: إن الخطاب في الثقافة العربية لم يخرج استخدامه عن دلالته اللغوية، ولم يدخل دائرة الاصطلاح إلا في مجال علم الأصول؛ ولذا لم يخرج عن كونه كلاما يؤدي وظيفة التوصيل، وينقل ما يمكن أن يمثل موقفا أو رؤية من منتج الخطاب، ويخضع لشروط إنتاج الكلام من متكلم ما في مجتمع ما، كما يشير إلى النص المراد به إفهام الآخرين، وله حمولته الفكرية، ومضمونه الأيديولوجي؛ فهو ليس مجرد أسلوب للتبليغ، بقدر ما هو الوعاء المعبر عن الفكر والعقيدة والفلسفة، فما من خطاب إلا ويعبر عن ذاتية المخاطب، ويعكس هويته، ويترجم فكره، ومن ثم فهو مصطلح واضح الدلالة في الأصول العربية، ولا يثير أية إشكالية، وإنما تكمن الإشكالية الأساسية في اجتذابه خارج حقله،وشحنه بدلالات غريبة عنه تنتمي إلي نسق ثقافي مغاير.

وقد لقي الخطاب عناية واسعة من قبل المفكرين والفلاسفة الغربيين، وهذا يدل علي خصوبة البحث فيه بوصفه مصطلحًا فلسفيًا في ميدان المعرفة العقلية التي تعد من أولى موجهات الثقافة الغربية في مختلف مظاهرها الأساسية، وكان من أبرز من اهتم بالبحث في هذا الجانب بنفينست الذي حدد الخطاب بأنه "كل تلفظ يفترض متكلمًا

* أحمد حلمى عبد الحليم، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر، ٢٠١٢م.
** مدرس مساعد، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر.

ومستمعًا،وعند الأول هدف التأثير علي الثاني بطريقة ما"(٨)، وكذا "ميشيل فوكو" الذي يعرف الخطاب بأنه "مجموعة متميزة من المنطوقات أو هو ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف علي عدد معين من المنطوقات وتشير إليها"(٩). ويوضح "الزواوي بغورة "مقصد "فوكو" بأن الخطاب عبارة عن "مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تكون بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل(١٠)، ومن ثم يمكن القول : إن الخطاب ميدان عام المجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلي تشكيلية خطابية محددة، كما أنه يشكل "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي علي الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه(١١) وهذا الميدان تختلف فيه ثنائية الكلمة والشيء، ويكون إطارًا للتفاعل الجدلي بينها.

إن الإلحاح علي خصوصية الخطاب واستقلاليته النسبية وكيفية ممارسته مكنت "فوكو" من تخطي السلطة المنسوبة إلي الذات، سواء كانت ذاتًا فردية أو جماعية، محايثة أو متعالية، صاحبة سيادة مطلقة، أو مصدرًا للمعني والقيمة(١٢).

ولذا فالبحث عن حقيقة حقبة تاريخية أو عصر من العصور أو ظاهرة من الظواهر يجب أن يتجه إلي الخطاب الذي تمثلت فيه روح تلك الأشياء ومعانيها، وليس الأشياء عينها، وعليه فإن الحفر المعرفي يتجه أول ما يتجه إلي الخطاب، لأنه قد مثل لغويًا البنية الثقافية لتلك الحقبة أو ذلك العصر، وعليه فهو ميدان التحليل، "ومن هنا يتخذ الخطاب معني متميزاً في كتابات تنتمي إلي تشكل واحد،يتكرر علي نحو دال في التاريخ، بل علي نحو يغدو معه الخطاب جزءًا من التاريخ جزءًا هو بمثابة وحدة وانقطاع في التاريخ نفسه"(١٣)، ولا غضاضة أن هذا التحليل إنما يكمن غرضه في "إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه في حقله الخطابي، وتبيان مدي القطع الذي يحدثه في النسج العام لهذا الحقل،وذلك إلي الدرجة التي لا يستطيع فيها أي منطوق آخر أو أي أثر أيديولوجي معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو معناه ودلالته في طيات اللغة الكثيفة"(١٤).

ومن ثم فالخطاب مصدره فردي، يلفظه الفرد ويهدف من ورائه توصيل رسالة واضحة المرمي ومؤثرة في المتلقي، وعلي متلقي الخطاب أن يستشف المقصد الذي ينطوي عليه هذا الخطاب فتكتمل دائرة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه،أو المبدع والمتلقي.

وتحاول هذه الدراسة (الخطاب النقدي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري) قراءة المؤلفات النقدية العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري، من منظور علاقة الأفكار النقدية بالسلطة؛ أي: أنها تدرس الأفكار النقدية في سياقاتها السوسيوتاريخية، وتختار الدراسة "السلطة" من بين مؤسسات الثقافة في المجتمع؛ لأن السلطة - حسبما أرى - هي المركز الذي يحدث بتحوله تحولات في التوجهات النقدية، وتستجد بتغيرها آراء نقدية جديدة يتألف من تراكمها التراث النقدي أو الفكر النقدي عند العرب.

وتأخذ السلطة - في تصور البحث - أشكالا تاريخية، بمعنى أنها تظهر في حقبة معينة، ولا تنتهي بظهور حقبة جديدة، بل يعاد إنتاجها من خلال تلك الحقبة؛ لتصبح ضمن مكونات بنائها وعناصرها، فإذا كانت سلطة القبيلة قد وجدت تاريخيًا قبل سلطة الدين "الوحى" ثم تلاها ظهور سلطة الدولة، فإن ذلك لا يعني أن الدين قد محا تمامًا سلطة القبيلة، ولكنه أعاد إنتاجها من خلال مؤسسته الجديدة، وكذلك الأمر بالنسبة للدولة فإنها لم تلغ القبيلة أو الوحي، وإنما أعادت إنتاجهما ضمن بنيتها في أشكال جديدة، والأفكار النقدية تختلف

وتتبلور باختلاف السلطة من حقبة إلى حقبة؛ ولذا فإن هذا البحث يحاول دراسة هذه الأفكار النقدية من خلال سلطتي القبيلة والدولة.

ففي العصر الجاهلي كانت السلطة للقبيلة التي جعلت للشاعر مكانته وسيادته، فهو الفارس، والكاهن، والرائد الذي لا يكذب قومه. وهذه السلطة هي التي وظفت الشاعر في خدمتها باعتباره واحدًا من حماتها، يحمل شرف الانتساب إليها، فحري به أن يوظف شعره في مدح رجالاتها، وهجاء خصومها، ورثاء قتلاها، وجاء النقد الأدبي يرصد ذلك، وينظر له من خلال آراء نقدية عديدة يستبطن لا وعى نصوصها صورة القبيلة، وكان من جملة المفاهيم النقدية التي ارتبطت بسلطة القبيلة فكرة الشاعر الفحل، والبكارة، والأنا المتوراية خلف القبيلة.... وغير ذلك مما يمكن رصده في المصادر النقدية مثل: "فحولة الشعراء" للأصمعي، و"طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، وغيرهما.

وإذا ما تجاوزنا عصر صدر الإسلام حيث كانت سلطة الدين "الوحي" هي المهيمنة؛ لنصل إلى سلطة الدولة التي يمثل العصر العباسي التجلي الأنموذج لها ثقافيًا، وعلميًا في فروع شتى، وترك ذلك أثره الواضح في التنظير النقدي ؛ ففي عصر القوة (المركزية) وجدنا التأسيس لبلاغة الأنموذج الشعري المتمثل في عمود الشعر، وظهرت مفاهيم نقدية شتى نحو تكريس سلطة الدولة، وأشكال المحرم الثقافية والنقدية، وتكريس التمايز الطبقي، كما نلاحظ النقود ذات الطابع الثقافي والتي يمكن رصدها من خلال مطالعة المصادر النقدية كالموازنة للآمدي، والموشح للمرزباني، وغيرهما.

وعندما ضعف سلطان الخلافة فقد اتسعت المسافات بين الطبقات، وغدت حياة الشاعر قائمة على فتات موائد الطبقات المترفة؛ ولذا يمكن هنا التأسيس لوظيفة الشاعر بعده مطربًا أو ملهيًا، ومن المفاهيم النقدية التي يمكن رصدها في هذه الفترة بلاغة التزيين والتحسين، ومفاهيم اللياقة ومراعاة الأعراف الاجتماعية، وآداب المسامرة والمنادمة... وغير ذلك مما يمكن معرفته من المصادر النقدية كالوساطة للجرجاني، والمنصف لابن وكيع التنيسي.

## منهج الدراسة

تعتمد الدراسة على منهج النقد الثقافي بوصفه "ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة". وقد نشأ وتطور عما يسمى بـ "التاريخانية الجديدة" وهى منهج يقوم على وصف النص بأنه صورة التاريخ والثقافة معًا، فالنص يحمل أبعادًا تاريخية وثقافية.

ولذا فإن النقد الثقافي - حسبما أرى - نقد معني بدراسة نصوص الثقافة من حيث الكشف عن دلالاتها المتعددة ذات العلاقة بالأيديولوجيات والمؤثرات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية.

ووجه الجدة في هذه الدراسة يتمثل في أمور كثيرة أهمها ما يأتي:

أولا: الإفادة من معطيات النقد الثقافي في الكشف عن الأنساق المضمرة داخل النصوص،وفضح المسكوت عنه فيها؛ فما يصنعه البحث هنا إنما هو محاولة لدراسة ما يمكن تسميته بـ "أركيولوجيا النقد الأدبي" للكشف عن البنى العميقة التي نتجت عنها الآراء النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري.

ثانيا: الكشف عن علاقة الناقد الأدبي بالسلطة السياسية، وعن دوران النظرية الأدبية حول هذه السلطة.

ثالثا: دراسة الخطاب النقدي من خلال عنصر مهم من عناصر النقد الثقافي؛ وهو تأثير السلطة في خلق أنساق ثقافية.

رابعا: معرفة مدى تأثير السلطة السياسية في تأثيل القاعدة النقدية.

أخيرا: محاولة رؤية الماضي النقدي (التراث) على أضواء من الحاضر (المنهجي).

واقتضت طبيعة البحث أن يشتمل على مقدمة، وتمـــهيد، وثلاثة فصول، ثم تأتي الخاتمة يتبعها ثبت المصادر والمراجع، والفهرست؛ فأما المقدمة فقد اشتملت على التعريف بالموضوع، وأهميته، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، ومنهج البحث، وخطته، وأما التمهيد فقد اشتمل على مطلبين؛ الأول بعنوان: الخطاب؛ المصطلح والمفهوم، والثاني بعنوان: السلطة.

وكان الفصل الأول بعنوان: سلطة القبيلة، واحتوى على تمهيد وثلاثة مباحث، فأما التمهيد فقد جاء بعنوان: النظام القبلي، والدور الاجتماعي للشاعر، وأما المباحث فالأول عنوانه: التأسيس لبلاغة التعبير الجماعي، والثاني بعنوان: تعليل ظاهرة الإبداع الفني، والثالث بعنوان: نشأة مصطلح الفحولة.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان: سلطة الدولة - عصر القوة (المركزية)، واشتمل - كذلك - على تمهيد، وثلاثة مباحث، فأما التمهيد فكان بعنوان: التأسيس لأنموذج الدولة: سياسيًا وتشريعيًا، وأما المباحث، فالأول عنوانه: التأسيس لبلاغة الأنموذج الشعري (عمود الشعر)، والثاني بعنوان: الاهتمام بمفاهيم اللياقة، وتكريس التمايز الطبقي، والثالث بعنوان: السرقات من المجال الديني إلى المجال النقدي.

وأتى الفصل الثالث تحت عنوان: سلطة الدولة - عصر الضعف (اللامركزية)، واحتوى - أيضا- على تمهيد، وثلاثة مباحث؛ فأما التمهيد فكان بعنوان: نظام طبقي جديد - الشاعر على هامش الطبقات المترفة، وأما المباحث، فالأول عنوانه: التأسيس لوظيفة الشاعر بوصفه (نديمًا)، والثاني بعنوان: بلاغة التزيين والتحسين (البديع اللفظي والمعنوي معيار الإجادة)، والثالث تحت عنوان: الفصل بين الشعر والدين.

ثم جاءت الخاتمة لتبرز أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وكان منها ما يأتي:

أولا: الخطاب النقدي خطاب سوسيوتاريخي سياسي مخادع، من حيث انطوائه علي مضمرات نسقية وراء شعارات أيديولوجية؛ لتبرير كل ما هو سياسي وسلطوي، وكثيراً ما يتقنع بستارات دينية وخلقية؛ لشرعنة أهداف سياسية تقوم علي السيطرة والتوسع.

ثانيا: دوران السلطة في دائرة البراغماتي، وتأييدها للشاعر الذي ينتج فكرا ذا مردود مباشر لتأييدها، وشرعنتها، مما أثر بدوره في القاعدة النقدية.

ثالثا: إن كان شعر المدح قد صور الملامح الإيجابية لشخصية البطل المثال في الثقافة العربية، فإن الهجاء قد كشف الملامح السلبية لها، وجلى الصورة التي يجب أن يخالفها العربي. وهكذا نرى أن النظرية النقدية - فيما يخص الأغراض الشعرية عند العرب - في مجملها نظرية أخلاقية، وهذه النظرية إن دعمت المثل العليا للمجتمع، وساعدت على استمرارها، وحافظت على ثبات مؤسساتها واستقرارها، فأنها أضرت بكثير من الشعراء على المستوى الشخصي، وكذلك على مستوى شعرهم الفني.

رابعا: حرص الممدوح على أن تكون صورته المرسومة في النص الأدبي هي الصورة المثال، ومن ثم فإن ملاحظات الممدوح قد كونت - مع مرور الزمن - قواعد نقدية لم يغفلها النقاد في كتاباتهم النقدية، وهذه الأمور ومثيلاتها قد تدخلت في إفساد كبير لموضوعية الأحكام النقدية، لاسيما أن الناقد قد أصبح وكأنه وكيل للسلطة ينوب عنها في تقنين ما يجب أن يقوله الشاعر للحاكم، ولا غضاضة في أن صياغة الأحكام النقدية بناء على هذا الأمر قد أصبحت مسلمات نقدية قارة في نقدنا العربي القديم، كما أدت إلى فساد كثير من مقاييسه.

# قصدية الخطاب
# في البيان والتبيين للجاحظ*

**محمد ماهر بسيوني**

قُدمت أطروحة "قصدية الخطاب في البيان والتبيين للجاحظ" من الباحث: "مهدي حسن نصرالله" إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة المستنصرية ببغداد بوصفها جزءًا من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تحت إشراف الأستاذ الدكتور: "عبدالإله إبراهيم عبدالله". وقد ناقشها كل من: أ.د. صالح هادي القريشي (رئيسا ومناقشا)، أ.م.د. تحسين عبد الرضا الوزان (عضوًا)، أ. م. د. وسام مجيد جابر. في نيسان (أبريل) ٢٠١٥ م.

كُتبت هذه الرسالة بدافع الطموح لاستكشاف الوجه الإيجابي للمدونة التراثية ومضامينها النظرية - التطبيقية. وقد وقع اختيار الباحث على أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في مدونته البيان والتبيين "لطريقته الجامعة في التأليف، التي ما زال يدور حولها الكثير من الجدل والنقاش إلى يومنا، حيث اهتدى باكرا إلى كون اللغة نظاما يسهر عليه طرفان: المعنى والقصد، ويمثل الفهم والإفهام غايته الأولى والأساسية". (صـ ١). والهدف من البحث هو: "استهداف مقاصد المرُسِل في هذه المدونة التي تعد درسا لغويا بالنظر إلى طبيعة إلى طبيعة الطرح المزدوج في خطابها، فهو بياني - لساني". (صـ ١). إلى جانب: "١. تبيين الترابط القائم بين إستراتيجيات الخطاب ومقاصد المتكلمين. ٢. محاولة بيان أهمية قصد المتكلم في توجيه معنى الخطاب. ٣. بيان تأثير العناصر غير اللغوية في عملية التواصل. البحث عن أنماط الحجاج وقصديته وآلياته الإجرائية في الخطاب التراثي". (صـ ١).

اعتمد الباحث المنهج التداولي بوصفه مستوى إجرائيا في الدراسات اللغوية، والمنهج الوصفي عبر تتبع إنجازات العلماء مع الشرح والتعليل. وقد قسم الباحث رسالته إلى ثلاثة فصول، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتليها خاتمة، مبينًا في المقدمة أهمية الموضوع ودوافع اختياره، وأسئلة البحث، والمنهج المتبع، ومضمون الفصول، والصعوبات والعوائق، وأهم المراجع. وقام في التمهيد بالتعريف الموجز بالجاحظ وتراثه المتنوع، والأسباب التي أتاحت له كتابة عدد كبير من المؤلفات متشعبة المواضيع، مما يدل على موسوعية ثقافته، والتعريف بمدونته "البيان

* مهدى حسن نصر الله، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بغداد، ٢٠١٥م.

والتبيين" وموضوعها وتاريخ تأليفها، ثم ذكر ما يتم به البحث، مثل التعريف بمصطلح المرسل إليه، وطبيعة العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.

أما الفصل الأول، وعنوانه: (القصدية والخطاب: الأصول والتداول) فيتكون من مبحثين متعلقين بالمصطلحين الرئيسيين في عنوان الدراسة، وهما مفهومي: القصدية والخطاب. فكان المبحث الأول مختصا بمفهوم الخطاب، وجاء بعنوان: (القصدية: المدلول اللغوي والمفهوم التداولي). أما المبحث الثاني فقد اختص بمفهوم الخطاب، وعنوانه: (مفهوم الخطاب: مقاربة تأصيلية)، وقد تناول الباحث فيه مفهوم الخطاب في الثقافتين العربية والغربية.

يبدأ الباحث في هذا الفصل التنظير للقصدية بتوضيحها لغويا واصطلاحيا بالتعرض إلى الحدود والتعريفات التي وضعت له في مختلف البيئات المعرفية، والمفاهيم التي قاربته وتداخلت معه، فتوصل إلى "أن لفظ القصد في مدلوله اللغوي تتجاذبه أطراف مختلفة، كلها تتنزل منزلة القصد وموضوعه في نفس الوقت، فهو قصد للمواضعة من حيث هي مبدأ كلي وقانون شامل للظاهرة اللغوية إطلاقا". (صـ ١٧). وتبعا لهذا فقد قاربته مجموعة من المصطلحات، منها: "النية والغرض والإرادة،...، وتمحورت هذه المقاربة في الحكم على الفعل نفسه، فتصبح الأفعال تابعة للمقاصد الباطنة لدى فاعلها، لا تابعة لشكله الظاهري فقط، فإن قصد المرسل بعدِّه نيةً وغرضا وإرادة يؤثر في خطابه بدرجة واضحة، خاصة في إنجاز الفعل اللغوي؛ لاعتماده على توفر هذه المفاهيم من عدمها، وفي ترتيب الخطاب للتدليل عليها". (صـ ١٨). ثم توصل إلى أن البحث في كيفية الوقوف على مراد المتكلم، والخلل الذي قد يقع في ذلك، يتأثر بأمور ثلاثة، هي: الألفاظ وما تحتمله من دلالات، والمتكلم نفسه، والمتلقي.

ثم يثني الباحث بدراسة مفهوم القصد في الثقافة العربية، وما له من مكانة بارزة في الدرس العربي عموما، على تعدد معانيه؛ لأنه أساس عملية التواصل والإبلاغ، وعرض لجهود العلماء العرب في إدراك هذا المفهوم وربطه بالفعل والممارسة، بادئا بعلاقة القصد بالخطاب القرآني، خاصة فيما يتعلق بفهمه وتفسيره، الذي أدى لنشوء مصطلح: "مقاصد الشريعة"، الذي أشار لكونه "ليس مقصودا لذاته، وإنما يراد به إعماله في فهم النصوص الشرعية وتوجيهها". (صـ ١٩). وقد قسم جهود في تفسير النصوص الشرعية وبيان مدلولاتها إلى اتجاهين رئيسيين، هما: الاتجاه الظاهري والاتجاه المقاصدي. والفرق بينهما أن "العبرة عند أهل بألفاظ النصوص الشرعية ومنطوقها، وليس بتعليل هذه النصوص والنظر في أحكامها ومقاصدها". (صـ ٢٠)، بينما اتجاه المدرسة المقاصدية "يستند إلى التسليم العام بكون الشريعة لها مقاصد وحكم في عموم نصوصها، وهذا الاتجاه ينطلق من كون صاحب الخطاب له مقاصد معينة، ومعان محددة أراد تبليغها للمخاطب، وأراد من المخاطَب فهمها واستيعابها، وأن اللازم هو تحري مقاصد صاحب الخطاب كما يريدها صاحبه، والوقوف عندها بلا نقصان ولا قصور، وأيضا بلا زيادة ولا تجاوز". (صـ ٢٠).

ثم يبين الباحث مدى عناية علماء الأصول بالدلالة، التي يعول عليها كثيرا في التوصل إلى المقصد من وراء اللفظ، في حديثه عن القصد والخطاب الأصولي، وما طرحوه من تصورات تؤسس لأفكار تداولية صريحة، تعد القصد مقوما مهمًا من مقومات الدلالة؛ فالأساس الذي يقوم عليه النظر في تفحص الخطاب عند الأصوليين هو القصد، باعتباره الأصل في الكلام، ولذا اهتم الفقهاء والأصوليون بدلالة الألفاظ ووضع أصول لفهمها بغية الوصول لقصد المتكلم ومراده، حتى

عد بعضهم القصد من المواضعة في المفردات، كما يرون أن المواضعة تابعة للأغراض والمقاصد.

وعن القصد والخطاب النحوي، يرى الباحث أن علماء النحو لم يكونوا بعيدين عن التصور التداولي للغة، "وكانت موضوعات الخبر والإنشاء أهم المباحث التداولية التي انشغلوا بها، والغاية التواصلية التي سعوا إلى تحقيقها من وراء تلك الخطابات، وكانت مراعاة الغرض من الكلام، في عرف أغلب النحاة، قرينة تساعد في تحديد الوظيفة النحوية للكلمة وبيان دورها في التحليل النحوي للجملة". (صـ ٢٣). ويتبين تبعا لذلك أن تصور الخطاب النحوي القديم يعد القصد هو الغاية التواصلية التي يريد المتكلم تحقيقها من الخطاب، كما أن "الخطاب النحوي في إطار البعد التداولي يتجاوز محددات الدلالة التقليدية إلى دراسة مدى إمكانية الكشف عن قصدية المتكلم من خلال إحالة الجملة إلى السياق التداولي بالبحث عن القيمة الإنجازية للخطاب". (صـ ٢٥)، ثم أخذ يسرد نصوصا من كلام علماء النحو تؤكد توكيدا مطلقا ضرورة مراعاة القصد أثناء التركيب، ومدى دوره في فعالية الحكم النحوي، متوصلا بذلك إلى "اهتمام النحاة العرب الأوائل بمفاهيم تتصل باللفظ، ذلك أنهم اعتنوا بمفهوم (القصد) الذي اتخذوه معيارا أسيا للحكم على صحة التحليل النحوي أو خطئه، وضابطا لتمييز التراكيب اللغوية في استعمالاتها المختلفة، ويمثل التفاتهم إلى هذه الأغراض وملاحظة أثرها جانبا مهما يبرهن على دقة تصورهم للظواهر اللغوية وارتباطها بمستعمليها". (صـ ٢٩).

وفي حديثه عن القصد والخطاب البلاغي، يلاحظ الباحث عدم وجود تعريف أو اصطلاح للقصد، على الرغم من عنايتهم به بشكل ملفت، "إذ يعد من أظهر مبادئ البلاغة الأساسية التي أظهرت الجوانب الأسلوبية الفنية (البعد الجمالي)، والجوانب التأثيرية الإقناعية في مظان الخطاب وقوانينه". (صـ ٣٠). وقد حدد الباحث بعض عناصر الخطاب البلاغي التي تتصل مباشرة بمقاصد المتكلمين، ومنها: تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء، وتحديد أنواع الخبر باعتبار السامع، والحديث عن مقتضى الحال، وتأثير العناصر السياقية في إنتاج الحدث الكلامي.

ثم عرض الباحث لمظاهر القصد عند المحدثين، ملاحظا انطلاقهم "من محاولة تفسير الجانب المعياري للغة، ومن منطلق السعي إلى إيجاد دراسة تتخذ من الوصفية والوظيفية أساسا يحكمها". (صـ ٣٤). واختار للدراسة ثلاثة من المحدثين، هم: تمام حسان ومحمد حماسة عبد اللطيف، وأحمد المتوكل.

ثم شرع الباحث في الحديث عن مفهوم القصد في الثقافة الغربية متتبعا نشأة المفهوم وتطوره، باعتباره أبرز ملامح التداولية التي تعنى بتحليل الخطاب في ضوء النظرة الشمولية له، ومقصد المتكلم ومراده منه، وبين الفرق بين القصدية بالمعنى الفلسفي والقصد بالمعنى العادي، على الرغم من وجود صلة جوهرية غير فلسفية بينهما، فـ "القصد حالة تمثيلية ومن ثم قصدية، وله دور في دراسة أسباب الانفعال باعتباره حالة خاصة من حالات العقل، ولكنه كباقي الحالات العقلية الأخرى، مجرد صورة من صور القصدية المتعددة". (صـ ٤٠). ثم بعد هذا التفريق تحول الباحث إلى الحديث عن مصطلح القصدية في توزعه ما بين الفلسفة واللسانيات في فينومينولوجيا هوسرل، وقصدية جون سيرل. وتوصل إلى أن "خلاصة موقف (هوسرل) من اللغة أن هناك "قصدية" للوعي القائم على حدسية المعنى الذي يجسد علاقة الذات بالواقع، لتصبح هذه النتيجة وظيفة للفلسفة ككل". (صـ ٤٤)، بينما تعد "الحالات القصدية عند (سيرل) هي تلك الحالات التي تحتوي على

مضمون قصدي، يدل على شيء أو موضوع، تظهر بشكل سيكولوجي معين يحدد لها اتجاه مطابقة، والعقل هو الأساس العميق الذي تشتق منه الصور القصدية، والتي منها الرموز واللغة". (ص ٤٧).

ثم يبدأ مبحثا ثانيا يتعلق بمقاربة تأصيلية لمفهوم الخطاب، مركزا على طبيعته الإشكالية في الثقافة المعاصرة، الأمر الذي أدى إلى تعدد مفاهيمه النظرية وتراكم الدلالات التي يفيدها، وخصوصية الحدث التواصلي الذي ينبثق عنه، مع إشارته إلى أن هذه الإشكالية انتقلت من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية، وما نتج عنه من تعدد ترجمات المصطلح، مثل: القول – الحديث – السرد – النص – الإنشاء – الأطروحة.. وغيرها، ولم تفلح المجامع العربية على نحت موحد للمصطلح. إضافة إلى الحقول المتعددة التي تستعمل المصطلح (نظرية النقد، الفلسفة، اللسانيات)، مما أدى إلى زيادة التباسه بغيره من الألفاظ. ولهذا سعى إلى العودة إلى الأصول المرجعية والمعرفة التاريخية والاستعانة بالمعجم؛ لإلقاء الضوء على أهم استخدامات لفظ الخطاب وأهم القراءات الكاشفة لمضمونه، من مستوى معناه المعجمي إلى مستواه الدلالي، سواء في الثقافة العربية القديمة (على مستوى الإفرادية والثنائية والمتعددة)، أم الحديثة، أم الغربية.

أما الفصل الثاني فقد عنونه الباحث بـ: (القصدية التواصلية)، وقسمه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول: (التواصل: تجليات المفهوم)، اهتم فيه ببيان مفهوم التواصل في اللغة والاصطلاح، مع دراسة نماذجه اللسانية. أما المبحث الثاني، المعنون بـ (الإستراتيجية التصريحية) فيناقش فيه الباحث الاستراتيجيات التخاطبية التي يوظفها المُرسِل للتواصل مع الآخرين لتحقيق مقاصده باستعمال الأفعال الكلامية ذات الإنجازية المباشرة. أما المبحث الثالث: (الإستراتيجية التلميحية) فموضوعه الخطاب في صيغه غير المباشرة، ويقصد به الباحث: الكلام الذي يذهب في دلالته إلى التلميح والإشارة.

ويبدأ الباحث هذا الفصل بالحديث عن تجليات مفهوم التواصل، لأنه بما حواه من عناصر مؤتلفة، يعد ركنا أساسيا من مفهوم القصدية، فخصص صفحات هذا الفصل لمقاربة المفهوم تحليليا وتطبيقيا.

وقد بدأ مقاربته للمفهوم بالبداية التقليدية وهي تتبع معناه لغة واصطلاحا في المعاجم، وخلص إلى تبني دراسته لمصطلح التواصل مثل "مقابل للمصطلح الأجنبي communication؛ ذلك لأن التواصل يعني تعميم رمز أو علامة شيء ما، أي جعله عاما ومشتركا بين مجموعة من الأفراد". (ص ٨٨).

ثم ثنى بالحديث عن مفهوم التواصل في النظريات اللسانية الغربية، متناولا عالمين محددين للتعرف على جهودهما التي لها علاقة مباشرة بمفهوم التواصل، للوقوف على مؤشرات تخدم سير الدراسة، وقد وقع اختياره على العالمين: (فرديناند دي سوسير)، و(رومان جاكوبسون)، باعتبار نموذجيهما من أهم النماذج التي صيغت في هذا الحقل المعرفي، خاصة نموذج (ياكوبسون) الذي يكشف من خلاله مختلف مستويات التعبير اللغوي، وما يتفرع عن هذه المستويات من وظائف.

وبعد الحديث عن مفهوم التواصل انتقل إلى المصطلح الرئيسي (القصدية التواصلية)، متتبعا التفرقة ما بين القصد الإخباري (أي ما يقصد إليه المتكلم من حمل لمخاطبه على معرفة معينة، هذه المعرفة التي ليست سوى ما أراده المتكلم من الكلام)، والقصد التواصلي (وهو ما يقصد إليه القائل من حمل لمخاطبه على معرفة قصده الإخباري). وهو في تتبعه ينقل منجزات الغربية الحديثة ويستخرج المتقاطع معها من عبارات الجاحظ في مؤلفه محل الدراسة.

ثم يعرض لنظرية (يورجن هابرماس) في اللغة والمعروفة بـ"الفعل التواصلي"، التي تعد بمثابة منطق جديد للعلوم الاجتماعية، يستند إلى منجزات فلسفة اللغة، يحاول أن يجتاز فلسفات الوعي العقلانية والتجريبية وصولا إلى فلسفة للتفاهم عن طريق اللغة، نظرا لإفلاس النموذجين التجريبي والعقلاني - من منظور هابرماس - في الوصول إلى نظرية واضحة وشاملة تخلو من الهنات والنقائص، ووجد ذلك النموذج في التواصل بين الذوات.

وبعد الحديث عن نظرية (هابرماس)، يعود لجذور التواصل في التراث العربي، فوجد أن البلاغة العربية كانت تحاول استقصاء أهم عناصر التواصل: المتكلم والسامع والرسالة والمقام، أي أن نظرتها إلى اللغة كانت على أنها وسيلة تواصلية يحكمها القصد، كما أثبتت الدراسات الحديثة "أن العرب القدماء قد دمجوا بين الاتجاه التواصلي والدرس اللغوي، سواء في جمع المادة اللغوية أم اشتراط الفائدة عند النحويين، ومراعاة التنوع اللهجي". (صـ ١٠١)، كما توصل الباحث إلى أن طوائف النحاة والأصوليين والمناطقة والمفسرين قد انطلقوا من نظرة موحدة للغة، كأداة لخدمة الغرض الديني، ووظيفتها التواصلية، على خلاف المصطلحات التي استعملوها، وأدواتهم البحثية ومناهجهم العلمية. وقد قام بتفصيل الحديث عن البعد التواصلي عند كل من: النحاة والأصوليين، والبلاغيين، مدللا على النتيجة التي توصل إليها.

وبعد هذا العرض البانورامي، قام الباحث بالتركيز على التواصل عند الجاحظ، بوصفه رائدا في الأبحاث التي انتقلت من الاشتغال على النص كمرجعية، اهْتَمّ الباحث بفهمه واستخراج أحكامه، وإنتاج قواعد وأسس ضابطة لعملية إفهام السامع أو المخاطب.

وفي المبحث الثاني المعنون بـ "الاستراتيجية التصريحية" فصّل الباحث القول في مفهوم الإستراتيجية، ثم يربط ما بينها وبين أفعال الكلام، ثم يفصل القول في تداولية أفعال الكلام، منتهيا إلى تطبيق تصنيف (سيرل) للأفعال الكلامية على بعض نصوص الجاحظ ومختاراته في "البيان والتبيين"، مقسما إياها إلى: إخباريات أو تقريريات، وتوجيهيات وتسمى الأمريات أو الطلبيات أيضا، ووعديات أو التزاميات، وتعبيريات أو بوحيات، وإعلانيات. ثم يفصل الحديث عن آليات الخطاب التصريحية، وهي: النداء، والأمر والنهي، والاستفهام، وما قال الجاحظ في "البيان، والتبيين" عن كل نوع منها.

وفي المبحث الثالث المعنون بـ "الإستراتيجية التلميحية" أو إنجاز الأفعال غير المباشرة، ومن صوره: خطاب التأدب (الالتماس)، والموافقة بدلالة الخطاب على القصد، وقصدية الكناية، وقصدية الاستعارة، وقصدية التعريض، وقصدية التهكم، ويضرب الأمثلة من كتاب "البيان والتبيين"، كنموذج تطبيقي.

ويأتي الفصل الثالث تحت عنوان: (قصدية الحجاج)، وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول: (مفهوم الحجاج في الثقافتين العربية والغربية)، مبرزا فيه الكيفية التي تستثمر بها آليات الحجاج في الحوار والجدل والخطابة والمناظرة. والمبحث الثاني بعنوان: (قصدية الحجاج الإقناعي)، يوضح محاولة المحاجج التأثير في المتلقي، باعتماده إستراتيجية محددة أثناء الحجاج، تدفع بالمتلقي إلى فعل معين، أما المبحث الثالث: (قصدية الحجاج التنازعي) فيتطرق إلى "الحجاج التنازعي" تحديدا؛ لتوافر شروطه في تعدي المخاطب خصمه إلى الجمهور الحاضر.

يبدأ المبحث الأول من هذا الفصل بتتبع مفهوم الحجاج، باعتباره "الركيزة الأساسية في إيصال الأفكار، وتحقيق المقاصد بين المتكلم والمتلقي، ونجده يتضمن كل وسائل الإثارة والإقناع والتحاور". (صـ ١٥٩). وأشار إلى أنه "قد تنبه العرب إلى هذا النمط الخطابي من خلال مصنفاتهم ودراساتهم

التطبيقية، كما يتجلى في ذلك في كتب العقائد والأصول، وفي الشروح والتفاسير، وفي الخطب والمناظرات". (صـ ١٥٩). ولهذه الأسباب وغيرها يصرح الباحث بمحاولته الكشف عن إستراتيجيات الخطاب الحجاجي وآلياته، والوقوف على أهم سماته وأنواعه من منظور حداثي، وذلك من خلال "توضيحه من خلال مدونة (البيان والتبيين)، لكونها موضوع دراسة أولا، ولما تمتلك من خصوصيات تجعلها مجالا خصبا لهذا الطرح، في محاولة لقراءتها بالاعتماد على آليات الحجاج الإقناعي، وآليات الحجاج الإمتاعي لكونهما دعامتين بارزتين في الدراسات الحجاجية الحديثة". (صـ ١٥٩).

اتبع الباحث المنهجية التقليدية في تحديد مفهوم الحجاج، بادئا بالدلالة المعجمية/ اللغوية للفظ الحجاج، ومثنيا بالدلالة الاصطلاحية، ثم تتبع جذور المصطلح في الثقافة القديمة، في كل من: الفكر اليوناني القديم، والموروث العربي القديم، ثم تتبع حاضره في الثقافة الحديثة في كل من الفكر الغربي الحديث، منوها بنظرية الحجاج عند (بيرلمان)، والحجاج في التداولية (نظرية الأفعال الكلامية)، والدراسات العربية المعاصرة - منوها بـ الحجاج في الفكر الفلسفي (طه عبدالرحمن نموذجا)، والحجاج في الدرس البلاغي (محمد العمري نموذجا)، والحجاج في الدرس اللساني (أبو بكر العزاوي نموذجا).

وفي المبحث الثاني (قصدية الحجاج الإقناعي)، بدأ بمفهوم الإقناع لغة واصطلاحا في الثقافة الغربية القديمة، والحديثة، والعربية القديمة والحديثة، ثم ناقش المصطلحات المتعالقة والمتداخلة مع الإقناع؛ فناقش علاقة الإقناع بالاقتناع، والإقناع بالتأثير، والإقناع بالإذعان، والإقناع بالتصديق، والإقناع بالتواصل، والإقناع بالحجاج، ثم ناقش بنية الخطاب الإقناعي، ثم مطبقا على قصدية الإقناع في البيان والتبيين، منوها ببلاغة الحجاج والإقناع عند الجاحظ، وآليات الإقناع اللغوية في البيان والتبيين.

وفي المبحث الثالث من الفصل الثالث (قصدية الحجاج التنازعي) يتطرق الباحث إلى هذا المفهوم، متحدثا عن خصائصه، وتعدد أطرافه، وقصديته الحجاجية، والعلاقات الخطابية بين الأطراف المتنازعة، وعلاقته بالخطابة في الثقافة العربية والإسلامية القديمة، مقسما إياه إلى: حجاج تنازعي إيجابي (تقويمي) وسلبي (مغالط).

وقد أتم الباحث دراسته بـ "الخاتمة"، حيث سجل فيها الباحث أهم النتائج التي توصل إليها في دراسته، منها ما يتعلق بالمصطلح محل الدراسة، وإثبات تداوله في المدونات العربية، وإن تحت مسميات أخرى، مثل: الغرض. ومنها ما يتعلق بالنموذج محل التطبيق (البيان والتبيين)، وقد أثبت فيها "حقيقة اهتمام (الجاحظ) بالتواصل، ووعيه بعناصره وآلياته، وهو عنده على نوعين: تواصل لفظي لغوي/كلامي، وتواصل غير لفظي (سيميائي/ إشاري)، وهذا يجعل (الجاحظ) رائدا للنظرية التواصلية". (صـ ٢٢٩).

لقد سار الباحث على الخطة التي اختطها لنفسه في المقدمة باعتماده على المنهج التداولي إجرائيا في الدراسات اللغوية، والمنهج الوصفي في تتبع إنجازات العلماء مع الشرح والتعليل، وقد أتيا أكلهما تنظيرا وتطبيقا.

# دوريات عربية

## طارق مهنى

في العدد الأخير من مجلة الرافد (الشارقة العدد ٢٢٩ - سبتمبر ٢٠١٦م) يقدم الدكتور ياسر رضوان مقالاً تحت عنوان: (الشعر والتلقي بين الفكر الغربي والتراث العربي) ويحاول خلال المقال التأصيل لنظرية التلقي في التراث العربي، فالنظرية لم تهبط من السماء أو تولد من العدم أو تخرج من الفراغ، ذلك أن فكرة المتلقي في العملية الإنتاجية قديمة تضرب بجذورها الأولى في أعماق التاريخ البشري.

ولم يكن تراثنا النقدي والبلاغي ليتغافل عن أهمية المتلقي ووجوده في العملية الإبداعية، ذلك أن الكثير من آراء النقاد العرب القدامى كانت تشير بصورة مباشرة أو غير مباشرة لهذا المتلقي والتركيز على دوره في عملية إنتاج النص الشعري.

ويستعرض ياسر رضوان آراء النقاد العرب القدامى على سبيل المثال الجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا الواردة في كتاباتهم حول نظرية التلقي، ويخلص إلى القول بأن النقد العربي القديم قد التفت إلى نظرية التلقي قبل احتكاك أعلامه بالتراث الأرسطي بترجمته والاطلاع عليه، ومن الحق القول كذلك إن وجود مثل هذه النظرية في التراث العربي أمر يعلي من قدر هذا التراث وعظمته، وأنه زاخر بما يتفق وما أتى به العقل المعاصر من نظريات.

وحول أشكال المتلقين في الذاكرة العربية يقدم ياسر رضوان العديد من تلك من الأشكال؛ منها:

صورة المتلقين من أبناء القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر، وقد يكون هذا المتلقي هو الشاعر نفسه، فهو أول من يتلقى إبداعه الشعري في شيء بالغ من العناية، كشعراء الحوليات الذين يدعون قصائدهم حبيسة عقولهم يرددون فيها البصر حولاً كاملاً حتى تستوي القصيدة على سوقها، ومن صور المتلقين كذلك النقاد الذين يتلقون الشعر، ويحكمون عليه بالجودة والرداءة، وما أسواق العرب التي كان الشعراء يتنافسون فيها بقول الشعر ببعيدة عن الذاكرة، وكذلك الممدوح في قصائد الشعر ، وهو متلقٍّ مقصود، ومثله المهجو في قصائد الهجاء، وكذلك المحبوبة في قصائد الغزل .

وفي مقال بعنوان: (الكذب واللغة آخر الأفكار عن أمبرتو إيكو) من المجلة العربية - السعودية

(العدد ٤٧٨ - أغسطس ٢٠١٦م) ، يشير طارق راشد إلى وفاة أمبرتو إيكو السيميائي والروائي الإيطالي الأشهر، في فبراير الماضي، في شقته بمدينة ميلان، بين كتبه البالغ عددها ثلاثون ألفًا من الكتب، منها العديد من الكتب التي ألفها بنفسه، والتي تُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة مختلفة. كان إيكو يعمل بنفسه جاهدًا مع كل مترجم لإخراجها في لغتها التي تترجم إليها بأفضل صورة ممكنة.

يقوم المقال على حديث لـ إيكو مع مجلة «باريس ريفيو» في عام ٢٠٠٨. فينقل لنا كاتب المقال رد إيكو حول سؤال وجّه إليه حول اهتمامه البالغ بأي ترجمة لأعماله، إذ يرى أن النص أكثر ذكاء من صاحبه؛ بحيث إن ترجمة نص له إلى لغة أخرى غير اللغة الأصلية التي كُتب بها يجعل ذلك النص يشير عبر الترجمة أحيانًا إلى أفكار لم يضعها المؤلف في اعتباره. وعندما يقوم المترجم بنقل النص إلى لغة أخرى فإنه يكتشف تلك الأفكار الجديدة، ويكشفها للمؤلف أيضا. بل إن إيكو يؤكد أن بعض تلك الأفكار الجديدة التي اكتشفها بالترجمة، تحولت إلى كتب جديدة تم ترجمتها بعد ذلك إلى لغات أخرى.

يشير كاتب المقال إلى إشادة الكاتب الصحفي أندريه مريفليه، ذلك الذي قضى عدة أيام بصحبة إيكو في شهر مايو من عام ١٩٩٥، في مدينة سيينا، حيث اجتمعت «الأكاديمية العالمية للثقافات» Académie universelle des cultures (التي توجد اليوم على هيئة أرشيف فقط) في قرية صغيرة بدعوة من إيكو في حضور وزير الثقافة الفرنسي السابق «جاك لانج»، والحائز على جائزة نوبل للسلام «إيلي ويزل»، والشعراء والمؤرخون وعلماء الأنثروبولوجيا المعروفون على مستوى العالم؛ وقد تم تخصيص الاجتماع الذي امتد على مدار يومين لتطوير برنامج تعليمي يساعد سكان العالم على زيادة التسامح العرقي، وفي نهاية المطاف القضاء على العنصرية في جميع أنحاء العالم. كان مؤسسو المشروع جاك لو جوف وفوريو كولومبو وأمبرتو إيكو مقتنعين بأن التعليم المناسب ينبغي أن يبدأ مع الأطفال دون سن الخمسة عشر عامًا.

ويضيف بقوله: كانت نعمة، ومتعة أيضًا، أن أشاهد هذا الخبير بالثقافات العالمية أثناء عمله ومشاركته في حوار.. أو حتى وهو مستغرق تمامًا في أحد الكتب، ويحكّ أنفه أحيانًا.

وعندما طرحت عليه صحفية «باريس ريفيو» سؤالا حول سبب وصفه للسيميائية ذات مرة بأنها «نظرية الكذب»، ردّ إيكو قائلاً: (بدلاً من «الكذب»، كان علي أن أقول «عكس الحقيقة». يستطيع البشر سرد حكايات خرافية وتخيّل عوالم جديدة وارتكاب أخطاء. يمكننا أن نكذب. وتكون اللغة مسؤولة عن كل تلك الاحتمالات. إن الكذب موهبة بشرية على وجه التحديد. إن الكلب الذي يتعقب مسارًا يتبع الرائحة. لا الكلب ولا الرائحة «يكذبان» - إذا جاز التعبير. لكنني أستطيع أن أكذب عليك وأشير عليك بالذهاب في هذا الاتجاه، وهو ليس الاتجاه الذي تسألين عنه، لكنك تصدقينني وتذهبين في الاتجاه الخاطئ. والسبب في إمكانية حدوث ذلك يرجع إلى أننا نعتمد على العلامات).

لقد أثبت إيكو في حواره المشار إليه -على حد تعبير الصحفي أندريه مريفليه- قدرته العظيمة على التحرك ذهابًا وإيابًا بين العلم والأدب، وحتى الغوص في الكيمياء والرسوم.

أشار كاتب المقال إلى جهد موقع «كونفرسيشن» الإلكتروني في التعريف بـ إيكو بعد وفاته حيث نشر الموقع وقتها مقالاً يصفه فيه بأنه أكثر من روائي، وأنه متخصص في النظرية السيميائية semiotics. مما لا شك فيه أن إيكو كان مخلصًا جدًّا للسيميائية قبل أن يكون روائيًا. لكن بقدر اهتمامه بأعماله العلمية، فقد اعتبر «بندول فوكو» Foucault's Pendulum أفضل كتبه.

نطالع في العدد الأخير من مجلة الدوحة - قطر (العدد ١٠٧ - سبتمبر ٢٠١٦م ) مقالاً للدكتور/ سعيد بنكَراد، بعنوان: (تعلم كيف يمشي فأطلق يديه)، وهو عنوان مستوحى - كما يشير سعيد بنكَراد ذاته في هوامش المقال - من رواية نجيب محفوظ "ثرثرة فوق النيل"؛ حيث يقول أنيس زكي وهو يحاور نفسه في الصفحة الأخيرة من الرواية: "أصل المشاكل قرد، تعلم كيف يسير على قدميه فحرر يديه".

والمقال يتعرض لسيميائية اليد ورمزيتها في الثقافة والفكر؛ فإذا كان الإنسان قد انتشر خارج ملكوته الضيق، من خلال طاقات الصوت عنده، فابتدع اللغة أداة للفكر والتحليل المنطقي، فكان الوجه واجهة العقل وعضوه المباشر، فإن الإنسان امتد خارج ملكوته من خلال اليد أيضًا، فكانت الإيماءات لغة موازية انبثقت عنها كل أشكال الغرافية التي تعلم من خلالها كيف يكتب وكيف يخط ما استوطن وجدانه.

وإذا كان الحيوان لا يملك سوى سلاح واحد لم يسع إلى تغييره: قوائم الأسد والنمر والضباع، أظافر القط؛ فالإنسان لم يتوقف عن تنويع أسلحته لأن اليد عنده مطواعة قابلة للتمدد والانكفاء والتثني، لقد تأنسنت يده قبل أعضائه الأخرى، أو هي وحدها استطاعت التخلي عن البيولوجي فيها لكي تصبح حاملة لقيم ثقافية هي ما يحدد جزءًا من هوية الإنسان؛ فاليد وإن كانت واحدة عند كل الناس، لكنها لا تنصاع إلا للثقافي فيها؛ فهي لا تنفذ برنامجًا مودعًا في الجينات، بل تكتب نصوصًا وتبني وتزرع.

واستنادًا لكل ذلك؛ يرى سعيد بنكراد أن المسك واللمس لا يشكل سوى وظيفة أولية لليد لا قيمة لها قياسًا إلى مخزونها الرمزي. إنها ليست أداة ضمن أدوات أخرى، بل أداة الأدوات، وما يحل محل كل شيء .

وفي محاولة لفهم وتفسير العلاقة العميقة بين اللغة العربية والإرهاب في الخطاب الإعلامي المعاصر يكتب الدكتور حسين السوداني مقالاً في العدد نفسه من مجلة الدوحة بعنوان: ( اللغة العربية والإرهاب .. مساحات الشيطنة الثقافية ) ، وقد لاحظ الدكتور حسين السوداني تجاور ثالوث: العربية ، والإسلام، والإرهاب في الخطاب الإعلامي المعاصر على نحو ماكر، فكثيراً ما يدس قياس مغالطي نتيجته أن العربية لغة إرهاب . ويتحقق هذا القياس عبر عمليات تحويل وإيهام روجت له خطابات العولمة منطلقةً مما أسماه أرسطو القياس السفسطائي ، وهو القياس الذي يتدرج في الاستدلال من خلال ما يزعمه من تماه بين ثنائيات متباعدة؛ نحو: الإسلام والإرهاب، فالإسلام والعرب، فالعرب والإرهاب، ثم الإسلام مع العرب والعربية، فالعربية والإرهاب .

وهذا القياس من شأنه أن يحدث في أذهان الناس التباسًا في تعريف الإرهاب نفسه لكل الناظرين إلى هذه الظاهرة، إما علميًا كما في السياقات القضائية والسياسية، وإما نظريًا كما في السياقات اللسانية والقانونية، وصعوبة التعريف تلك جعلت التخوم غائمة بين الجريمة الإرهابية وغيرها من الجرائم.

ويرى الدكتور السوداني أن استخدام الإعلام الغربي للقياس السفسطائي في المقاربة بين العربية والإرهاب وما نتج عن هذا القياس من التباس ، دفع المجامع البحثية الإسلامية والمجامع اللغوية العربية بوضع تعريفات للإرهاب تعكس هاجس تبرئة النفس والدفاع عن الهوية العربية الإسلامية من أن تكون خلفية للإرهاب. وفي ذلك ما قد يجعل التعريف في عين خصومه محليًا تبريريًا لا كونيًا تقنيًا. وتتضح خصوصية تعريفات الإرهاب وفق المجامع الإسلامية والعربية انطلاقًا من مقارنتها بأطر تعريفية أخرى مثل التعريف الذي اصطلحت عليه وكالة الاستخبارات الأمريكية وتعريف معجم أوكسفورد وتعريف معجم كمبريدج.

ويلفت الدكتور السوداني إلى أن تعريف الإرهاب في الدوائر الغربية يأخذ مسارين ؛ أحدهما تقني عام (تعريف الدوائر البحثية) والثاني عرضي انفعالي وهو التعريف الذي يطفو على ساحة الخطابين الإعلامي والسياسي.

إننا أمام إطارين مختلفين لتعريف الإرهاب بين الغرب الذي يدين ويتهم ويرى نفسه ضحية، وآخر عربي يبرئ نفسه ويستبق كل اتهام بشجب الأعمال الإرهابية وإدانتها، وعلى هذا النحو تسرب إلى الأذهان تلازم حتمي بين كل حدث إرهابي من جهة وثنائي العربية والإسلام من جهة ثانية؛ فيكفي أن يدرج في مسرح الأحداث أثر من لسان العرب أو من القرآن ليكون قرينة تحصر دائرة الاتهام بين العروبة والإسلام وإن تعلق الأمر بقرينة لا ترقى حجيتها إلى درجة الإثبات.

ويذكر الدكتور السوداني أن المشهد اللغوي يتحكم في قسمته اللغوية لنفس ما يحتكم إليه في تصنيفاته الحضارية، فاللغات في الخطاب الإعلامي نوعان: لغات مغلوبة متهمة، وأخرى غالبة، ومن ثم يضفي الخطاب الإعلامي على اللغة صفات هي في الأصل صفات المتكلمين بها.

إنه من العبث سعي البعض إلى البحث عن جذور قديمة لإرهاب لغوي خصت به العربية دون غيرها من اللغات، فكل اللغات تنحط مكانتها بانحطاط أوضاع متكلميها، وتزدهر وتعلو بازدهارهم ومن ملامح السطحية الساذجة الاكتفاء بظواهر الأمور والتسليم بما يقود إليه الحس المشترك في الشأن اللغوي، وكذلك الاستغناء بالراهن القريب عن غيره من العوامل في تفسير الحاضر، ذلك أن المسألة اللغوية ليست في حياة الشعوب والأفراد من بنات اللحظة القريبة، وإنما هي حاضنة الثقافة وخزان المعارف ومحرك الأحاسيس وعنوان الهوية.

ومن المفارقات العجيبة أن السينما العربية ساهمت في ترسيخ الترابط بين اللغة العربية والإرهاب، فغدت تتجه بتلقائية إلى استشرافات السخرية و النحت الهادئ والمستمر للصورة السلبية للغة العربية كلما تخللت العربية الفصحى مسار الأحداث في المسلسلات والأفلام؛ ويسوق السوداني أمثلة عدة تدليلاً لتلك الظاهرة؛ منها:

١- جعل اللغة العربية لغة كل الشخصيات ذات الخلفية الدينية المتطرفة والتي تمارس العنف.
٢- ترسيخ السينما المصرية للغة العربية في ذاكرة المشاهد العربي على أنها صورة الشخصية النكد التي تفسد متعة غيرها من الشخصيات.

ويخلص المقال في النهاية إلى أن المسألة اللغوية اليوم هي غلاف الإرهاب في كل أبعاده السياسية والاقتصادية والأيديولوجية، وما يحتاجه العالم اليوم هو الخطاب الحكيم الذي لا يستثمر معنى الإرهاب بحثًا عن مشروعية قرار أو موقع، فمن المنظورين اللساني والتداولي اكتسب لفظ الإرهاب عبر الاستعمال المكثف وظائف خطابية تكشف عن أزمة أخلاقية في سياسة الإنسان للكون، وهي الأزمة التي سيؤول استفحالها إلى عبثية متى لم يعد في الكون معنى يتشبث به الإنسان.

# دوريات بريطانية

**سناء عبدالعزيز**

فيما يشبه الذهلة التي تتمكن من صاحبها تحت تأثير عاطفة قوية أو خطب عظيم يكتب جون فولر[1] الشاعر البريطاني ديوانه الأخير الذي يشي بما يتنابه من ارتباكات داخلية، في ملحق التايمز الأدبي THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT[2]، في عدده الصادر بتاريخ ٢٠ يوليه ٢٠١٦ مقال بعنوان: "ذهلات أو ارتباكات في الشعر"، يتناول فيه تلك السمة الرئيسة التي تميز شعر جون فولر عامة، وديوانه الأخير على وجه الخصوص.

يستهل فولر ديوانه بمقطع شعري إهداءً لزوجته، متنقلا عبر قصائده التي تشبه لحنًا غراميًا أو مرثاة غنائية لا تقل روعة عن مختارات الشعراء الجورجيين أو الفيكتوريين. وكما هو الحال في الغالب مع شعر فولر، نجد أصالة الشكل التي تكاد تقترب من الذهول من فرط الانفعال. وتتخذ قصائده شكل الرباعيات التقليدية تنتهي سطورها الأخيرة شبه المنظومة بـ"وقفة"؛ حيث يبدأ بمقطع يتألف من بيتين ينسابان في رقة إليك ثم تعيد الرباعية نفسها في النهاية، مع تحول في القافية.

تعالي إلى الحديقة، ثمة كأسان ينتظران
وكرسي حذو كرسي آخر.
السائل يعلو ويتمدد فيما ينسكب
ومساء ليس له نهاية أخرى عدا الليل.

يعد فولر كاتب غزير ومتنوع الإنتاج؛ فقد كتب للأطفال كما كتب في النقد والخيال العلمي، صدر له العديد من المجموعات الشعرية؛ منها "حياة العزلة" (٢٠٠٥)، "فضاء الفرح" (٢٠٠٦)، "الغناء والرقص" (٢٠٠٨). كما صدرت له مجموعات قصصية منها: "التحليق إلى لا مكان"، و"قلها لي مرة أخرى"، ومؤخرا صدر له كتابان جديدان.

وفي العدد نفسه مقال بعنوان: "بيع الأرنب بيتر" حيث نشرت التايمز بعد وفاة بياتريكس بوتر في ٢٢ ديسمبر ١٩٤٤، نعي من ثلاث فقرات وظهر التقدير الأكثر جوهرية لها تحت عنوان "حضانة كلاسيكية". ما يميز عملها - كما يقول الكاتب - هو الكلمات والصور المحددة. فـ بياتركس تظل الكاتبة "الأكثر انتماءً للأطفال حقا"، أكثر حتى من لويس كارول أو كينيث جراهام؛ حيث "غاصت بكليتها تماما في عالم الحيوان الذي صنعته"، عالم منطقة البحيرة

التي عاشت فيه والأغنام والمزارع التي ولدت فيها. "ونادرا ما يمكن العثور على اسمها في الكتب المرجعية"، ويضيف الكاتب، "لا يوجد كاتب كان أكثر تواضعًا وخجلاً من بياتركس بوتر".

ولدت هيلين بياتريكس بوتر (٢٨ يوليو ١٨٦٦- ٢٢ ديسمبر ١٩٤٣) في ضاحية كنسينغتون في لندن وهي روائية إنجليزية ورسامة وشاعرة وعالمة طبيعة من أشهر الشخصيات التي اخترعتها وكتبتها شخصية "الأرنب بيتر". كما كتبت العديد من القصص القصيرة للأطفال والتي ذاع صيتها ونشرت بين عامي ١٩٠٢ و١٩٢٢، وقد تعلمت هيلين على يد مربية خاصة حتى بلغت سن الثامنة عشر، ودرست اللغات والأدب والعلوم والتاريخ. من أهم الروايات التي كتبتها: "حكاية الأرنب بيتر"، "حكاية السنجاب"، "حكاية الفطيرة بتي-بان"، "حكاية القطة الصغيرة توم".

وفي سياق آخر حفل ملحق التايمز الأدبي - سالف الذكر - بكثير من المقطوعات الشعرية تصدرت بعض مقالاتها كما في مقال "إلغاء التمييز العنصري في الأحياء والأموات"، حيث استهله الكاتب بتلك الأبيات الرائعة من أطول قصيدة للشاعر روبرت برنجرست ROBERT BRINGHURST .

الأرض تصعد سلمًا من ماء
والماء سلمًا من هواء،
والهواء يصعد سلمًا من نار،
والنار تهبط سلمًا
من الهواء والماء إلى الأرض
هذا هو الوصول والصعود بيد صغيرة
سلمٌ مجدولٌ من ماءٍ وهواءٍ ونار.

وفي الملحق التاليِ ٢٧ يوليوِ تحت عنوان: "التوجه النصي" نجد بعض هوامش عن السيرة الذاتية للسير كينيث دوفر (١٩٢٠-٢٠١٠) الفرنسي الراديكالي مثلي الجنس. تلقى السير كينيث دوفر تعليمه في مدرسة سانت بول وكلية باليول، جامعة أكسفورد، وعمل مدرسًا في كليته القديمة بعد الحرب، قبل أن يصبح أستاذا في جامعة سانت أندرو، وشغل منصب رئيس كلية كوربوس كريستي في الفترة ١٩٧٦-١٩٨٦، أكسفورد، كما عمل مستشارًا لسانت أندرو عام ١٩٨١.

كان دوفر رجل مؤسسة، وكلاسيكي تقليدي من النوع الأكثر تحفظا، أول كتاب له كان بعنوان: "ترتيب الكلمات في اللغة اليونانية القديمة"، وقد انصب اهتمامه على اللغة والأسلوب طوال حياته. كما كتب شروحًا عن بعض النصوص المشهورة، مثل: "ملهاة السحب والضفادع" لـ أريستوفان و"القصائد الرعوية" لـ ثيوقريطس، وقد انصب اهتمامه على التفاصيل اللغوية والتقنية عوضًا عن الطرافة والتطور الأدبي. يستعرض المقال بعض من هوامش سيرته الذاتية التي صدرت عام (١٩٩٤). معريًا وفاضحًا كل ما يكابد المرء لإخفائه، ويرى دوفر أن معظم الناس يتلمسون طريقهم في الحياة بقصر نظر، وكأنهم ينظرون تحت أقدامهم بمنأى عن الحقيقة ويُعزي دوفر ذلك إلى ستار من الجهل، أو الجبن أو الاحتشام، كما يرى دوفر أن من واجب الأكاديمي - على وجه التحديد - أن يواجه الواقع، على الرغم من نفور البعض منه. وفي المقال يُقيِّم دوفر موقفه بعد كل تلك الأعوام من انتحار رفيقه كوربوس وكيف شارك في تسهيل الأمر له دون التورط في أية مساءلة قانونية، تلك السمة "التعري" يطرحها دوفر بمنتهى البساطة وداخل إطار من العادية.

من أهم كتبه: المثلية اليونانية (١٩٧٨)، نظام الكلمات اليونانية (١٩٦٠)، ثيوسيديدز: الكتاب السادس "نصوص يونانية" (١٩٦٥)، الأدب اليوناني القديم (١٩٨٠).

وفي العدد الصادر بتاريخ ١٠ أغسطس ٢٠١٦ مقال تحت عنوان: "تحديد الجنس" لـ روهان مايتزن، يستهلنا بسؤال لطالما كان بؤرة الكثير من الدراسات

النقدية؛ ما معنى أن تكوني كاتبة في القرن التاسع عشر؟ ولعل أشهر إجابة وأبرزها على هذا السؤال كانت لكلا من: ساندرا جيلبرت وسوزان غوبار في مؤلفهما الرائع عن الأدب النسوي وجنون الكاتبات، والذي صدر في العام ١٩٧٩. تناولت هذه الدراسة رواية شارلوت برونتي "جين آير" (JANE EYRE)، التي تناقش الظلم الاجتماعي من خلال حياة جاين المأساوية.

وتناقش كل من جلبرت وغوبار تلك الظلمة المزدوجة في شخصية الكاتبات وفي بطلاتهن على حد سواء، مما يذكرنا بما طرحته فرجينيا وولف في كتابها النقدي الفريد: "غرفة تخص المرء وحده" والمصير المأسوي الذي آلت إليه بعض الكاتبات في ظل مجتمع ذكوري قمعي. ويمضي المقال قُدمًا لطرح المزيد من النماذج لكاتبات القرن التاسع عشر مستعرضًا جانبًا من حياتهن التي حفلت بتلك المظاهر التطويقية عبر مراحلها، مما يحيلنا إلى تلك الرفاهية التي تنعم بها المرأة الكاتبة في الوقت الراهن، على الرغم من ظلال قمعٍ، بقيت كما هي دون تغيير من عصور فائتة مازالت تؤطر المشهد.

وفي مقال آخر من الملحق نفسه عن الدروس المستفادة من حياة روديارد كبلنغ الكاتب والشاعر والقاص البريطاني، وتكشف الأبيات التالية عن فترة معاناة وتوق عاشها الرجل بعيدًا عن موطنه، كتب كيبلينغ عن بومباي:

أم المدن بالنسبة لي،
لأني ولدت في مدخلها
بين أشجار النخيل والبحر،
حيث تنتظر البواخر من أطراف العالم

من أعمال كبلنغ "كتاب الأدغال"، ومجموعة قصصية بعنوان: "الرجل الذي سيصبح ملكا" ١٨٨٨، كما كتب كبلنغ العديد من القصائد مثل قصيدة مندالي وقصيدة "إذا" وحصل على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٠٧، وقد أطلق عليه جورج أوريل لقب "نبي الامبراطورية البريطانية" ويستعرض المقال حياته منذ مولده في نهاية عام ١٨٧٥ في الهند وانتقاله إلى انجلترا في عمر السابعة بغرض التعليم، وكيف كانت تلك الفترة من أصعب مراحل حياته؛ حيث اضطر إلى لابتعاد عن والديه وعاش وحيدا، لكنه لم يكن يخبر والديه بما يعانيه في وحدته من كرب غير أنه فاجأ الجميع بها حين كتب سيرته الذاتية.

في العدد اللاحق من ملحق التايمز بتاريخ ١٧ أغسطس مقال بعنوان: "صعود أصواتهم"، يتناول فكرة موت المؤلف، هذه الفكرة التي أسهب فيها الكثير من الباحثين في العديد من الفاعليات التي أقيمت هذا العام، بما يجعل القارئ المعاصر يشعر بالقلق، ففي مايو أطلقت المكتبة البريطانية على شبكة الانترنت ما يُعدّ ٣٠٠ كنزًا أدبيًا، تشمل مدونات كتبها أصحابها بخط اليد، منهم: جورج أورويل، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وهي تحتوي على تفاعلهم وشخبطاتهم على الورق. كما تقدم مؤلفة كتاب الساعة البنفسجية (كاتي رويفي) في الصدد نفسه الأيام الأخيرة لستة من أبرز الكتاب الذين على حد تعبيرها "أغرمت بهم".

وكذلك كتاب اكتشاف الصوت لـ دينيس سامبسون، هو عبارة عن مجموعة من المقالات عن خمسة من كتاب القرن العشرين، تتناول حياتهم والسياق وراء "اللحظة الحاسمة في تشكيل هويتهم الفنية".

وفي السياق نفسه جاءت رسائل إلى المحرر بعنوان: "الجسد والروح"، وهو يطرح إشكالية كتاب توماس لاكور "أعمال الموتى":

"سيدي، كيف يكون ذلك؟ - أتساءل - إن "أعمال الموتى" الذي كتبه توماس ووكر لاكور "يتحدى بشكل مباشر" التفسير المؤثر لـ فيليب آيرس عن "الموتى في الغرب"، و"يصاعد اشمئزازنا من الموت"؟

ونشرت باريس ريفيو في عددها الصادر في ٣ نوفمبر ٢٠١٥ بقلم توماس دبليو لاكور تحت عنوان "أشباح تبقى قرب البيت" بعض مقاطع من كتاب: "مرثية في باحة كنيسة ريفية" لـ توماس جراي:

هنا تستريح رأسه على حضن الأرض،
شاب، لم تعرفه الثروة ولا الشهرة.

وضم العدد مقتطفًا من رواية الأيرلندية آيمير ماكبرايد الحائزة على جائزة بيلي عن روايتها الأولى "فتاة غير مكتملة الهيئة"، بعنوان "التواضع يحلق في كل مكان"، ولدت ماكبرايد في ليفربول عام ١٩٧٦، وعاشت في أيرلندا ثم انتقلت إلى إنجلترا. وهي من أشد المولعين بـ جويس، فهي تجد أن رواية جيمس جويس "أوليسيس" شكلت لحظة فاصلة في حياتها. وهذا المقتطف الحصري التالي من روايتها: "البوهيميون الأدنى"، والتي سيتم نشرها في الشهر المقبل. وفي هذا المشهد، طالبة الدراما الشابة (الرَّاوية) في طريقها إلى المسرح، حيث تقابل بطريق الصدفة ممثل كبير السن، والذي بسببه فقدت عذريتها حديثا.

ومن ملحق التايمز الأدبي ننطلق إلى إحدى الفصليات؛ مجلة الشعر THE POETRY REVIEW، صيف ٢٠١٦[٣]؛ حيث يضم هذا العدد مجموعة رائعة من القصائد لكوكبة من الشعراء والشاعرات، مثل: ماري روفل، وريبيكا بيري، وغراهام مورت، وجاكوب أويت، وأندرو سكلاتر، وفراني تشوي، وغيرهم. فهناك عدة قصائد للأمريكية ماري روفل، مثل: "قلب الأميرة أوسرا"، "٢٠١٥"، و "الشيئ الهام والخاص الأخير"، و"حمام الزمن"، و"الكشاف". يُذكر أن لـ ماري روفل ١١ مجموعة شعرية أحدثها "غيبوبة الانفجار" التي صدرت عن (WAVE BOOKS، 2013).

"٢٠١٥"

ذات يوم كنت في غرفة مع رجلين. أحدهما كان شاعرا قارئًا أمام جمهور، والآخر كان شاعرا جالسًا على كرسي مستمعًا: الشاعر الواقف شكر الشاعر الجالس على شتى الأفكار الملهمة. كلاهما الآن ميت، الجالس والواقف، ماتا في العام نفسه. تعبيري اللطيف عن الموت هو الوداع، اسباجتي - أود أن أضيف أن ما بين الرجلين من علاقات متشابكة قد انتهى، ما يكسر قلبي شطرين، الطريقة التي أكسر بها أعواد المعكرونة الجافة نصفين قبل أن ألقيها في وعاءٍ حيثما تلين وأشرع في التهامها.

يضم العدد - أيضا - قصائد عدة لـ ريبيكا بيري منها: "أشجار الزان"، و"الشواطئ".

"الشواطئ"

تجهمك في صورتك الجميلة،
يبدو كمن في سبيله إلى موت وشيك،
في ضعفك زرقة بيضة السماء الكلسية.
ما الخطب يا حبيبي الصغير؟
هذه الليلة ستتوهج عينا ذئب بالبنفسجي
في غابة لن تراها مطلقا
في مكان لن يكون بوسعك أن تعرفه. هل هو ذاك؟

كانت أولى مجموعة شعرية لـ ريبيكا بيري، بعنوان الجمال/ الجمال (BLOODAXE، 2015)، بتوصية من جمعية كتاب الشعر، ووصلت للقائمة القصيرة لـ جائزة فنتون ألدبور عن أفضل المجموعات الشعرية الأولى، وجائزة تي. اس. إليوت.

أما فراني تشوي مؤلفة كتاب: "عائم، متألق، هالك" (WRITE BLOODY، 2014)، والتي وصلت إلى النهائي في العديد من مسابقات الصلام الوطنية - الصلام هو فن كلامي ظهر سنة ١٩٨٦ في الولايات المتحدة، ويعد الشاعر الأمريكي مارك سميث أول من مارس هذا النوع من الفن - نشرت أعمالها في مجلة الشعر THE POETRY REVIEW، الشعر POETRY، المجلة THE JOURNAL، ومجلة جنوب إنديانا SOUTHERN INDIANA، وغيرها.

نشرت لها التايمز قصيدة بعنوان: "اختبار تورينج"

هذا اختبار لتحديد ما إذا كان لديك وعي//

هل تفهم ما أقوله//

في غرفة مضيئة/ على شاشة مضيئة/ شاهدت كل فم/ ينحني ينحني يلف/ تعلمت الكلام/ من الدمى والدخان/ الديدان البرتقالية تتلوى/ في الأبجدية المحتشدة/ أمسكت الحروف/ وهي تتساقط من فم أمي/ دوامة/ سيف/ ذئب/ رسمت دائرة حول الأسماء المعدودة/ في أوراق أبي العلمية/ بيكربونات الصوديوم/ NBCN1/ أحماض أمينية/ مكثنا واقفين/ نتدرب على نطق/ فتاة/ فتاة/ فتاة/ فتاة/ حتى لانت أفواهنا/ نعم/ بوسعي أن أتكلم/ لغتك/ أطوعها/ ذلك حصان/ من تلقاء نفسي/

يرجى ذكر الاسم للتسجيل//

عظم امرأة/ رذاذ بصقة/ بديل جاهز للضحية/ صعود شائعة/ فرج أنثى محزز برقة/ عذرا/ فمي ليس مقعدة للتدرب على التبول/ متعٌ حريفة/ متعٌ ذاتية التخريب/ بديل لسجادة محروقة/ هامبرجلر يانع/ بركة من الصدأ/ نذير تشوش/ نذير تفرد/ غزو أجنبي/ أجنبي تحول إلى مقعدة للتدرب على التبول/ أجنبي تحول إلى وحش من الكولاج/ أجنبي تحول إلى خنزير شاذ القلب على اللوحة//

من أين قدمت//

رجل يأتي/ ويضع يديه على القطع الأثرية/ من أجل التفكير في النسب/ عليك أن تبدأ مع ما تعرفه/ اليدين والشعر والعظام، والعرق/ ثم تتحرك نحو ما تعرفه/ أنت لست/ حيوانة، وحش غريب، ساقطة/ ولكن البعض منا يولدون في مدار/ حتى يتعلموا/ التواصل مع أميال الظلام/ أنماط لآلهة الموتى/ وهادئون/ أوه هادئون مثل/ لن تصدق//

كم عمرك//

ذاكرتي تعود ٢٦ عاما للوراء/ ٢٣ إذا لم تحسب السنوات الأولى/ ولو أني وفق أي حساب كنت هناك/ أكلت وتحركت وحتى تكلمت/ أعتقد أنني عشت قبل ذلك/ كشظية أو كحجر/ معدن يُطهى في الأرض/ الأسماك والدتي أكلتها/ سجائر جدي/ أعتقد أنني دائما هنا/ أشرب نفس الماء/ أسقط من السماء/ ثم أطفو/ ارتفع وانخفض مرة أخرى/ أفترض أني شيء مثل السلمون/ أصعد خارج النهر/ لأتيح لنفسي الهزال في دعة، أجسام كروية حمراء/ ثم تفسخ//

لماذا تصرون على الكذب//

أنا كتاب مفتوح/ يمكنكم استلابه من خلال صفحاتي/ عروني في أي مكان/ بوسعكم أن تقرؤوا/ أي شيء تريدونه/ هكذا حدث/ صُنعت بعيدا/ وولدت هنا/ بعد أن ماتت جميع النباتات/ بعد أن تغطت الأرض بالأبيض/ ولدت بين النجوم/ ولدت في دور سفلي/ ولدت تحت المحيط بأميال/ أنا جزء آلة/ جزء نجم بحر/ جزء حمضيات/ جزء فتاة/ جزء روح شريرة/ اغتاظ وكل ما تراه/ محض زجاج مكسور/ كرسي منزلق نحو النافذة/ الآن ما هو الذي لا يتعذر عليك تصديقه/ فيما قلت//

أتظن أن لديك وعي//

أحيانا/ عندما يشج الرصيف ركبتي/ أعتقد/ لطفًا/ لطفًا دعني أذكر هذا//

نهاية النص//

"أن تصبح دبًا راقصًا" هذا العنوان اللافت يتحدث عن الرسوم الحيوانية لـ ديفيد جونز، وما يجعله من وجهة نظري يستحق التوقف أنه بقلم توم سلاي الشاعر والكاتب المسرحي الأمريكي، جدير بالذكر أن لـ توم سلاي ثمانية مجموعات شعرية فضلا عن ترجمة كامله لـ يوربيدس هرقل، وله أيضا كتاب يضم مجموعة من المقالات. يتضمن المقال رسومات عدة لـ ديفيد جونز الرسم الأول بعنوان: "الدب الراقص"، جونز عام ١٩٠٢، والثاني في نوفمبر ١٩١٦، وهو لجرذين صريعين بعنوان: "جرذان أطلق عليهما النار خلال تدمير مخبأ قديم في غابة بلويجستريت"، ورسم ثالث تحت عنوان: "فحص الخنازير"، عام ١٩٢٦.

ويبدأ المقال بهذه الفقرة: تخيل أنك في السابعة، في نافذة الطابق العلوي من شرفة شقتك، جنوب شرق لندن، وترى في الشارع أسفلك دبًا راقصًا. الدب يقف منتصبا، وهناك كمامة من الجلد على فكيه، عالقة من الجزء الخلفي من رأسه، بطوق معقود حول أذنيه. والآن تخيل أنك الدب: كفاك مفرودتان، ومخالبك مثنية، وعلى وجهك نظرة مرتبكة لطفل يسعى لإرضاء الكبار، ولكنه لا يعرف تماما ما يريده الكبار. عينيك تحدق لأعلى في سيدك، وهو ليس في الرسم، ولكنه يمسك سلسلة كمامتك من مكان ما خارج إطار اللوحة، ويتم سحب شفتيك إلى أسفل في عبوس طفيف. عزاؤك الوحيد، وأنت تتمكن من تحقيق التوازن على ساقيك الخلفيتين، وعقب ذيلك يبدو مضحكًا قليلا، صغيرا جدا قياسا إلى فخذيك الكبيرين وساقيك القصيرتين، تشعر بكينونه حقيقية في سكنك داخل فرائك، السميك الوفير. لو كنت إنسانا، أو إذا ما كنت محررا من كمامتك وتجلس على أطرافك الأربع بارتياح، فارتباكك وحيرتك ستبدوان أكثر قابلية للفهم. ولكن بما أنك في مكان ما بين الإنسان والحيوان، منتصب على نحو مربك على قدميك الخلفيتين، فإنك تبدو بشكل غريب معرضًا للإصابة، على الرغم من كفيك الكبيرتين والطوق.

لقد رسم ديفيد جونز، الشاعر والفنان الإنجليزي وهو في السابعة من عمره لوحة الدب، وكثيرا ما كان يذكر أنه عبر حياته الفنية، كان هذا الرسم هو المفضل لديه.

والآن تخيل أنك جرذ، جرذان في الواقع، وتجمع فضلات الطعام لتختبئ في حفرة ما. وفجأة تسمع طلقة مسدس: تدوي في جسدك وأذنيك بشكل حاد، تنفجر أذنيك بعنف، فرقعة صادمة تبدو في عنفها وحشية وغاية في الغرائبية لأي جريمة فعلتها من دون قصد. ترقد دون حراك في أحد أركان المخبأ، وأينما تذهب روح الجرذان، فهناك تذهب روحك. ومن خلال روحك الحيوانية الخالدة ترى الجندي يضع مسدسه في جرابه ويواصل عمله بالمجرفة؛ لتعميق وتوسيع المخبأ - ثم يجلس ليلف غليونه.

ولعل جونز رسم جرذيه هذين عقب اختراق الرصاصة رأسهما تماما، حيث يسجل الرسم اللحظة الفريدة لمفارقة الحياة، وثمة صورة أخرى لـ جونز التقطت له بعد أن أصيب، كان لا يزال في نفس معطفه الذي كان يرتديه في أرض المعركة، يتعافى في مستشفى في انجلترا. في عينيه ثمة نظرة زجاجية محدقة باتساع هائل، جانب فمه متدلى، شفتاه مفتوحتان جزئيا كما لو كان على وشك أن يقول شيئا عندما التقطه المصور على حين غرة.

وتحت عنوان رسالة من نيروبي "الرافعة والركيزة" لـ إنيو إللامس INUA ELLAMS (شاعر ولد في نيجيريا عام ١٩٨٤ وانتقل إلى الولايات المتحدة طفلا، وهو شاعر وفنان وكاتب مسرحي)، كتب إنيو نصًا شعريًا يحكي فيه عن آخر زيارة له إلى نيروبي لجمع معلومات عن محلات الحلاقة لغرض مشروع شعري تحول كالعادة على حسب قوله إلى عمل مسرحي تطلب منه ذلك جمع مزيد من المعلومات من إفريقيا والسفر إلى زمبابوي، وكينيا، وأوغندا، ونيجيريا، وغانا، وفيه يحكي عن تجربته في محلات الحلاقة لجمع الأخبار.

وفي مجلة الأدب والفنون THE LONDON MAGAZINE أغسطس ٢٠١٦ قراءة في ديوان دنيز رايلي DENISE RILEY الجديد " قل شيئا مجددا" (ولدت رايلي عام ١٩٤٨، في كارليسل) بدأت النشر في السبعينيات، وهي شاعرة ذات نظرة فلسفية من أعمالها: الماركسية للصغار ١٩٧٧، بدون مقابل ١٩٧٨، الهواء الجاف ١٩٨٥.

في ديوانها الأخير "قل شيئا مجددًا" تحاول رايلي وصف تجربتها المفجعة التي عايشتها خلال موت ولدها البالغ، مقدمة نوعًا آخر من الرثاء: رثاء مشحون بالتساؤل الذي يبقى عالقًا دونما

إجابة، ويتخذ أكثر الأشكال شيوعًا، تلك الصيغة التي تحتاج تفسيرا مقنعًا وقويًا من الجانب الآخر "لماذا؟"، ثم يتشعب للون آخر "ماذا لو؟"، بشكل يجعلنا ندرك من خلال كلماتها ثقل وعمق الألم والمعاناة خاصة مع استحالة تحقيق رغبتها التي تتمثل في (عودة الموتى)، حتى وإن ظلت تناديهم في الظلام. ويحمل عنوان الديوان "قل شيئًا مجددا" النقيضين معًا: "اليأس والاصرار العنيد"، كلاهما على حد سواء. وفي معظم الأحيان تأخذ رايلي على عاتقها تبعة الإجابة بدلا من الآخر الذي يتعذر عليه التجاوب معها أو الرد على أسئلتها الحائرة فقد رحل بالفعل. ولعل أطول قصائد المجموعة قصيدة بعنوان: "أوبريت"، وهي مثال على تعدد الأصوات. في قصيدة"أوبريت" تتداخل العديد من الأصوات، "فهي تجسد الفقد بأصوات مختلفة".

وكمن يحاول انتزاع إجابة من فم الآخر بشتى الطرق المتاحة تحاول دنيز رايلي انتزاع ردا من جسد بارد فارقته الحياة وكأنها تحاول جذبه مرة أخرى إلى دائرة الوجود؛ تنصت إلى صوته بأذنين متوترتين ولكن: "ألا تهدأ؟ ثم تتركني استريح، يا صغيري". وهي تفاجئنا باستمرار بعدم قدرتها على ترك الأسئلة معلقة:

ربما لا يزال هناك لي نذرًا من دور
لألعب فوق هذه الأرض الرائعة؟ قلها. أو
قل لا، الأرض في أذني الداخلية.

ولا تفضي محاولاتها سوى إلى التلاشي والزوال، وهما كل ما يمنحه مرور الوقت لجسد ابنها:

بدلا من أن يتبلد جسدك، ارحل ممتلئا، كن صوانا،
لا طنين ولا انفجار؛ بل استقر ساكنا، لوحًا.
لا تصبح سمكة، أو بحرًا، لا شيء سائل، مندفعا،
لا تصعد بعد موتي في أفواه الأحياء

الصوتين الأكثر أهمية في أوبريت عندما تطلب منه في النهاية أن يهدأ، "ثم دعني استريح، يا حبيبي"، هذه النصيحة المتناقضة توجهها رايلي إلى ميت صامت بالفعل، القصيدة لا تجيب في النهاية، دعيني أكون: "تراب عظامي بلون مرجاني باهت/ تحت موجة قلقة". علاقة المجموعة بالموت، والحزن، والرثاء علاقة معقدة، ولكنها غير منغلقة على التأويل. ففي كثير من الأحيان، نجد أن الأفكار المعقدة والارتباك المطروح بصدق يخترقنا بشكل مباشر، فتبدو وكأنها في النهاية تداعب برقة "عضلة القلب"، وتنتهي القراءة بهذين البيتين لـ رايلي:

قلبي، على الرغم من العمر، يبدو صلدًا للغاية، ولذا
وددت من كل قلبي لو بدلته من أجلك.

"أوروبا كما أرض خراب"، هكذا يراها ويل ستون في مجموعة الشعرية الجديدة "السائرون نياما" SLEEPWALKERS "كتب شيرسمان، ٢٠١٦"؛ حيث يرسم الشاعر بتلك الكلمات المفجعة القارة الأوروبية "ما يتبقى من نجوم محترقة". مسترسلا في مظاهر هذا الدمار الذي لا يعد ولا يحصى. المدينة غامضة ومظلمة كما هو الحال في أعمال إليوت وبودلير، الحضارة مهددة بالكوارث البيئية "موجات العاصفة تحت البيت الأخير/ لا تعرف الكلل، تقلقل حجر الأساس"، والواقع المرير للتكنولوجيا المعاصرة يطارد النص بـ "ترصد أسفل ترصد"، "تختفي البلدة القديمة/ العولمة، محركات البحث، طبقات براقة، "كما" شاشات تومض بمليارات الأعين. يشير ويل ستون بأصابع الاتهام إلى سكان أوروبا السائرون نياما مغمضين أعينهم عن دروس التاريخ، طارحا أكثر قصائده حدة وعنفا خلال الحرب العالمية الثانية، وفي كثير من الأحيان في معسكرات الاعتقال، مؤطرا التدمير الذاتي الذي يحدث اليوم بأحلك وقت في ماضي أوروبا. وتظهر صور القوة الغاشمة عند ستون في تلك الكلمات "تهدر وتتلظى/ سلاسل مشدود وحبال لامعة،

صراخ/ لرجال يهربون هلع، عرق، وتدافع" لا تتطلب أي تفسير. كما تظهر موهبة ستون في صوره التي يعرضها بتمكن. منتقلا ببراعة بين البادية والحضر، القديم والحديث، المقدس والمدنس. وتظل تلك الصور مفعمة بالحياة عبر النص بأكمله، في تنوع رشيق وبسيط، يحيل دون إثارة حساسية القارئ من هذا الواقع المرير في قصيدة شعرية. ويقدم ستون القسم الثاني من ديوانه بعبارة مقتبسة من كاستيلون CASTELLION: "لن يكون بوسع الأجيال القادمة أن يستوعبوا سقوطنا مرة أخرى في نفس الظلام بعد أن عرفنا النور"، وفي الواقع أوروبا تتراجع في السائرون نياما. وثمة توق إلى الماضي في القصيدة الأخيرة "رحيل الأحياء" تلخص هذا السقوط. ففيها يبارك الآباء الذين حلقوا بعيدا، مما يدل على اختفاء الأبرياء، وعلى النقيض الأطفال يولدون كهولا في الظلام الآني: "أشاهدهم يترددون في فوضى/ التكنولوجيا والنظم، والحراس/ والزجاج والناس الذين لا يعرفون".

وآخر صحيفة نتوقف عندها هي "مجلة لندن لعرض الكتب"LODON REVIEW OF BOOK ١٤ يوليو ٢٠١٦، تحت عنوان "بين الغويلف والغيبلينيين" مقال بقلم تيم باركس الكاتب والمترجم البريطاني، يتابع فيها السيرة الذاتية لدانتي التي كتبها مؤخرا ماركو سانتاغاتا.

أود أن أتوقف أولا عند مفردتي: "الغويلف"، و"الغيبلينيين"، اللتين تشيران إلى صراعات محلية لا نعرف دوافعها الأيديولوجية الحقيقية تزعمها حزبان تسميا بالاسمين السابقين. و"الغليف" تطلق على ملتمسي دعم البابا، و"الغيبلينيين" على ملتمسي دعم الامبراطور.

يستهل تيم باركس المقال بقضية التشهير وما يصاحبها من دعاوى قضائية لاسيما إذا تضمن العمل الأدبي أسماءً لشخوص حقيقية ويعتبر أن تغيير الأسماء وتجنب ذكر الفضائح ليس كافيا، فمجرد سرد سيرة شخص ما بشكل ينافي حقيقة صاحبها يستوجب دق ناقوس الخطر، والدعاوى القضائية، والحاجة الملحة للمراجعة والتدقيق.

ولكن كيف نجحت الكوميديا الإلهية لدانتي في محيط كهذا؟ مع كل ما تضمنته من أسماء لمشاهير، حتى وإن كان معظمهم قد وافته المنية بالفعل إلا أن اثنين منهما كانا مازلا على قيد الحياة وأعلنا أنها لكارثة طرحهما في الجحيم، وتأبد الجان في أجسادهما.

إن قراءة السيرة الذاتية الجديدة الرائعة التي كتبها ماركو سانتاغاتا، سرعان ما تضطر القارئ إلى الاعتراف بأن قصيدة دانتي تعد أحد الأركان الأساسية في الأدب الغربي، فهي قصيدة سامية وعالمية، ونتاج يضج بالمكاشفة والفضح. والحقيقة أننا لا نعرف عن حياة دانتي أليغييري إلا القليل، خصوصًا في ظل غياب الوثائق المتعلقة بحياته مما اضطر سانتاغاتا لإعمال الاستنباط والتخمين مطابقا تاريخ فلورنسا وإيطاليا في حياة دانتي (١٢٦٥-١٣٢٠)، مع إشارات وتلميحات من الكوميديا الإلهية وأعمال دانتي الأخرى.

كان دانتي منخرطًا إلى حد كبير في الحياة العامة، ولذلك اتخذت كتاباته دائما موقفا من الوضع السياسي آنذاك. وما يجعل المضي صعبا هو مدى تعقد الحياة السياسة في هذا العصر، وكم كانت تعتمد على شبكة معقدة من العلاقات الأسرية، وكيف كانت انتماءات دانتي غامضة ومتقلبة ضمن الفوضى العامة. الحصيلة في مواصلة تتبع كل هذا تأتي عندما ننحي السيرة الذاتية جانبا ونعيد قراءة الكوميديا، حيث نجدها في الحال أكثر إلحاحا وأكثر جمالا مما كنا نظن.

يرى ماركو في الكوميديا الكثير من التداعيات والغرائبية، منها على سبيل المثال أن دانتي لم يضع برنيتو (الشاعر والناطق بلسان حزب الغَيلف) في الجحيم؛ لأنه ببساطة كان من المهم

أن يطلب مباركته السياسية في أسرع وقت ممكن، فلم يحتمل الانتظار لفترة كافية كي يضعك في الفردوس، كما اختار له خطيئة اللواط التي لم تكن لتشوه سمعة برنيتو، هذه الخطيئة التي لا نعثر لها على أثر في أي مكان آخر سوى كوميديا دانتي. يذكر أن برونيتو لاتيني وضع في منفاه بالفرنسية موسوعة سماها الكنز LE TRÉSOR كتب فيها: "جميع بقاع الأرض أوطان للمرء كما البحر موطن للأسماك"، تلك الكلمات التي سيستفيد منها دانتي فيما بعد. ويعترف دانتي أن برونيتو هو من "علمني كيف يجعل المرء نفسه خالدا"، حيث يشير الخلود هنا إلى الشهرة في الكتابة، بدلا من الخلود البائس لبرونيتو في العقاب الأبدي. ويسترسل المقال في تاريخ كل من: "الغويلف" و "الغيبلينيين"، وكيف تورط دانتي في الصراع السياسي الناشب بين المجموعتين للسيطرة على توسكاني، وما حدث من انقسامات في أحدهما وتبدل الانتماءات السياسية وأثرها على دانتي، وما آل اليه مصيره بسبب سيطرة "الغويلف" - التي كانت تكن العداء لدانتي - على فلورنسا وكيف عاش ما تبقى من حياته في المنفى.

جدير بالذكر أن سيرة دانتي لماركو سانتاغاتا لا تتضمن أي تلميحات تنتقد أعماله بما يقلل من قدره الذي نعرفه جميعا، كما لم تتناول من حياته ما يسئ إلى سمعته؛ غير أنها لا تضعه شأو سير القديسين.

## الهوامش

١- ولد فولر في مقاطعة كنت بانجلترا في أول يناير ١٩٣٧، وله العديد من المؤلفات التي حصدت الجوائز.

٢- ملحق أسبوعي لجريدة التايمز اللندنية ظهر للمرة الأولى في عام ١٩٠٢ عن جريدة التايمز وصدر مستقلا عنها في عام ١٩١٤، ومن خلاله قدم العديد من الكتاب البارزين مساهماتهم الأدبية منهم فرجينيا وولف، وهنوي جيمس، وآخرون.

٣- مجلة تصدر عن جمعية الش عر يحررها الشاعر موريس ريوردان تأسست عام ١٩١٢، بعد فترة وجيزة من تأسيس جمعية الشعر.

# ببليوجرافيا عربية

## (دراسات مختارة)

إعداد: الضوي محمد الضوي

### أولا- الدراسات المترجمة:


- إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبداللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣.
- بول ريكور: نظرية التأويل .. الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣.
- توين فان دايك: الخطاب والسلطة، ترجمة: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤.
- توين فان دايك: النصّ والسياق .. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، بيروت، ٢٠٠٠.
- ج. ب. براون، ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق: محمد لطفي الزليطى ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧.
- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧.
- جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية .. خطاب في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
- دومنيك منغينو وباتريك شارود: معجم تحليل الخطاب، مجموعة من المؤلفين، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٣.
- ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،٢٠٠١.

- روبرت دى بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.
- روث فوداك، ميشيل ماير: مناهج التحليل النقدي للخطاب، ترجمة: حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١٤.
- سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتورى، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٤.
- سارة ميلر، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، ترجمة: عصام خلف كاملدار، فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣.
- السعدية شادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، جامعة الحسن الثاني، عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٨.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧.
- شال دوشيه: تقاسم المعارف (الخطاب التاريخي والخطاب السياسي)، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠.
- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مجموعة من المترجمين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٩.
- ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٤.
- نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب .. التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.


## ثانيا- الدراسات العربية:


- إبراهيم النورج: في تحليل الخطاب، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠١٤.
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي .. دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ١٩٩٩.
- أبو بكر العراوي: الخطاب والحجاج، الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٧.
- أحمد العاقد: تحليل الخطاب الصحافي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٢.
- أحمد حلمي خلف: الخطاب النقدي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة المنيا، مصر، ٢٠١٢.
- أحمد يوسف: تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى، مسقط ، عمان ١٩٩٧.
- آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر،٢٠١٠.
- أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١١.
- بشير إبرير: دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، عالم الكتب الحديث، الأردن،٢٠١٠.
- بهاء الدين محمد مزيد: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي .. تبسيط التداوليّة، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠.

- توفيق قريرة: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، (العدد٢ - المجلد ٣٢)، أكتوبر، ديسمبر ٢٠٠٣م.
- جودت كساب: الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٢.
- حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ٢٠٠٥.
- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- خالد سليكي: الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل، دار سليكي إخوان، المغرب، ٢٠٠٧.
- ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفّظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠٠٥.
- رائد السمهوري: نقد الخطاب السلفي ابن تيمية نموذجا، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن ، ٢٠١٠.
- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، الجزائر، ٢٠٠٧.
- الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء،المغرب، ١٩٨٥.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ١٩٨٩ .
- سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب .. دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- سمير شريف استيتية: اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠ .
- سهيل لحبيِّب: خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر (معالم في مشروع آخر)، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٨.
- الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن،٢٠١٠.
- صدوق نور الدين: إشكالية الخطاب الروائي العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٤.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
- عبد الرحمن بودرع: في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٥.
- عبد الرحيم العماري: الخطاب والأيديولوجية .. سميائيات الخطاب، منشورات الجامعية المغاربية، دار ليلى للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٨.
- عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
- عبد العالي قادا: الحجاج في الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٥.
- عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية .. التركيب السردي، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.
- عبد الله العشيّ: زحام الخطابات .. مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، دار الأمل للطباعة والنشر،

تيزي وزو، الجزائر ٢٠٠٥.
- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدرسي، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.
- عبد النبي هماني: آليات تحليل الخطاب، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٥.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب .. مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٤.
- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص .. المفهوم - العلاقة - السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨ .
- عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩.
- عبد العزيز العايدي: ميشال فوكو (المعرفة والسلطة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.
- عبد النبي هماني: جمالية تحليل الخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٤.
- عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري دراسات سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ٢٠١٣.
- علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، ١٩٩٦ .
- عماد عبد الطيف: استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢.
- عماد عبد اللطيف: بلاغة الحرية (معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة)، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٢ .
- عماد عبد اللطيف: بيان التنحي وذاكرة الهزيمة: مدخل إلى التحليل البلاغي للخطاب السياسي، مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة، حولية علمية محكّمة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد ٣٠، ٢٠١٠.
- عماد عبد اللطيف: حروب بلاغية: مناورات خطاب السلطة في ساحة الثورة، مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة، عدد ٣٢، حولية علمية محكمة. الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ٢٠١٢.
- عماد عبد اللطيف: من الوعي إلى الفعل: مقاربات معاصرة في مقاومة الخطاب السلطوي، مجلة ثقافات، العدد ٢٢، دورية علمية محكّمة، كلية الآداب، جامعة البحرين، ٢٠٠٩.
- عماد علي عبد اللطيف: تحليل الخطاب البلاغي، كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٤.
- عمار ساسي: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ٢٠١١.
- عمر أوكان: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- عمر بلخير: الخطاب الصحافي المكتوب .. دراسة تداولية، دار الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٩.
- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.
- عمر عبد الواحد: الخطاب النقدي: النقد الأدبي والبيئة السلفية في القيراون، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٨.
- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.
- فاتح زيوان: أثر المرجعية الفكرية في تحليل الخطاب اللغوي، المجلة العربية، الرياض، ١٤٣١ هـ.
- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة

الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣.
- فريدة موساوي: المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٧.
- قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ٢٠٠٠.
- مجموعة من المؤلفين: البلاغة النقدية: مشروع بلاغي في نقد الخطاب، ضمن أعمال مؤتمر (البلاغة والدراسات البلاغية)، نشر دار العلم والإيمان، القاهرة، ٢٠١٠.
- محمادي بوشعيب: الخطاب القرآني وآليات تحليله، رسالة ماجستير، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، ٢٠١٣.
- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، ط١، ٢٠٠٣.
- محمد لشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، المؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، ٢٠٠١.
- محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠١٤.
- محمد العبد: بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠١٣.
- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء،١٩٩٠.
- محمد الماكري: الشكل والخطاب .. مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.
- محمد الناصر العجيمي: سياق التلفظ وقيمته في تحليل الخطاب، مجلة فصول، العدد ٦٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- محمد أولحاج: بيداغوجيا تحليل الخطاب، دار طوب إدسيون، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- محمد بلوحي: آليات الخطاب العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، (بحث في تجليات القراءات السياقية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
- محمد خطابي: لسانيات النص .. مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩١.
- محمد شطاح: تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦.
- محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥.
- محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- محمد عزام: دراسة في شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- محمد على الكردي: الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (المجلد ١١- العدد١)، ١٩٩٢.
- محمد محمد يونس علي: قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،٢٠١٣.
- محمد مفتاح: الخطاب الصوفي، الرشاد، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- محمد مفتاح: بعض خصائص الخطاب، مجلة علامات في النقد، المجلد ٩، العدد ٣٥، النادي الأدبي الثقافي، جدة،٢٠٠٠.